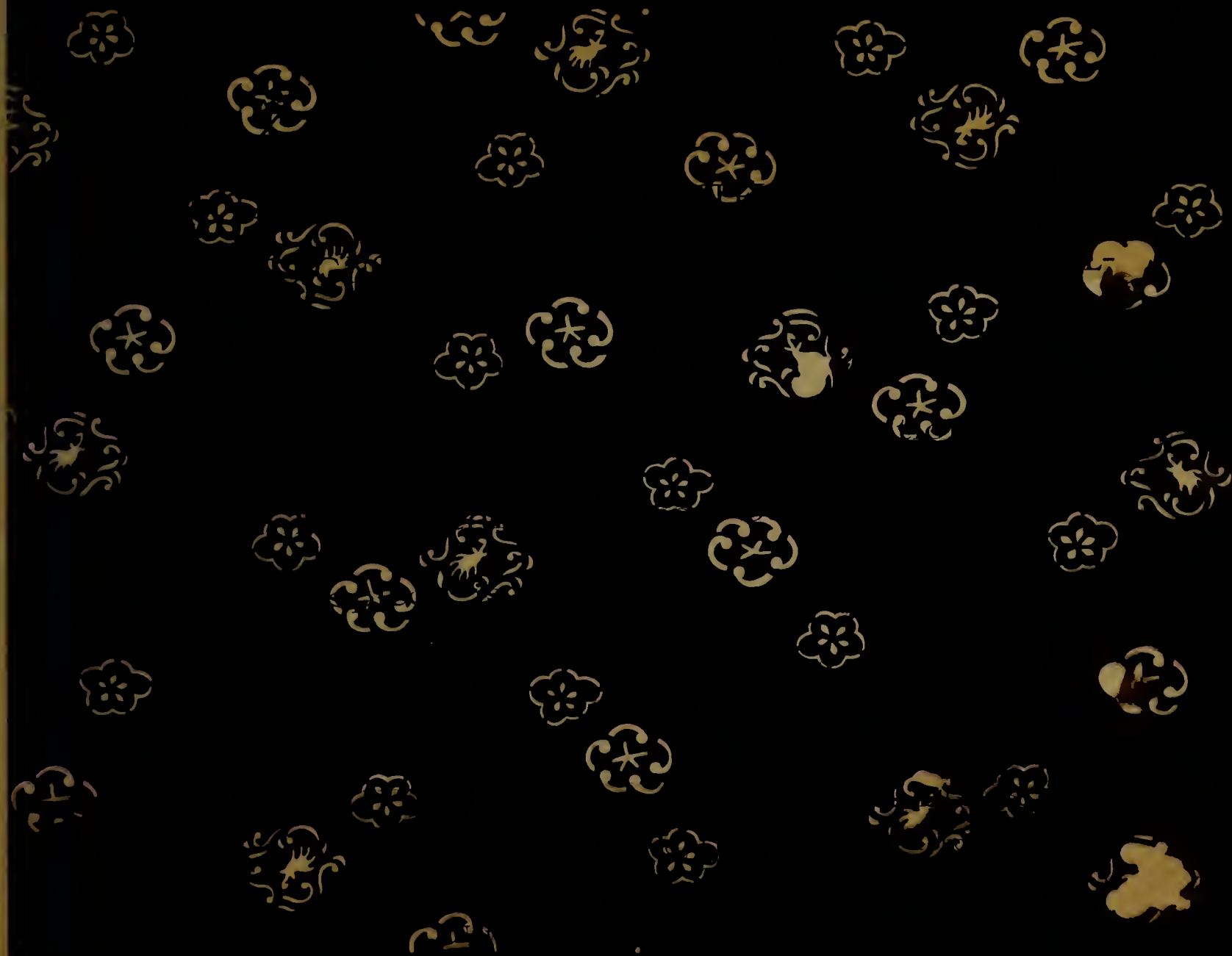


THE BOOK OF DELIGHTFUL AND
STRANGE DESIGNS BEING ONE
HUNDRED FACSIMILE ILLUSTRATIONS
OF THE ART OF THE
JAPANESE STENCIL-CUTTER.

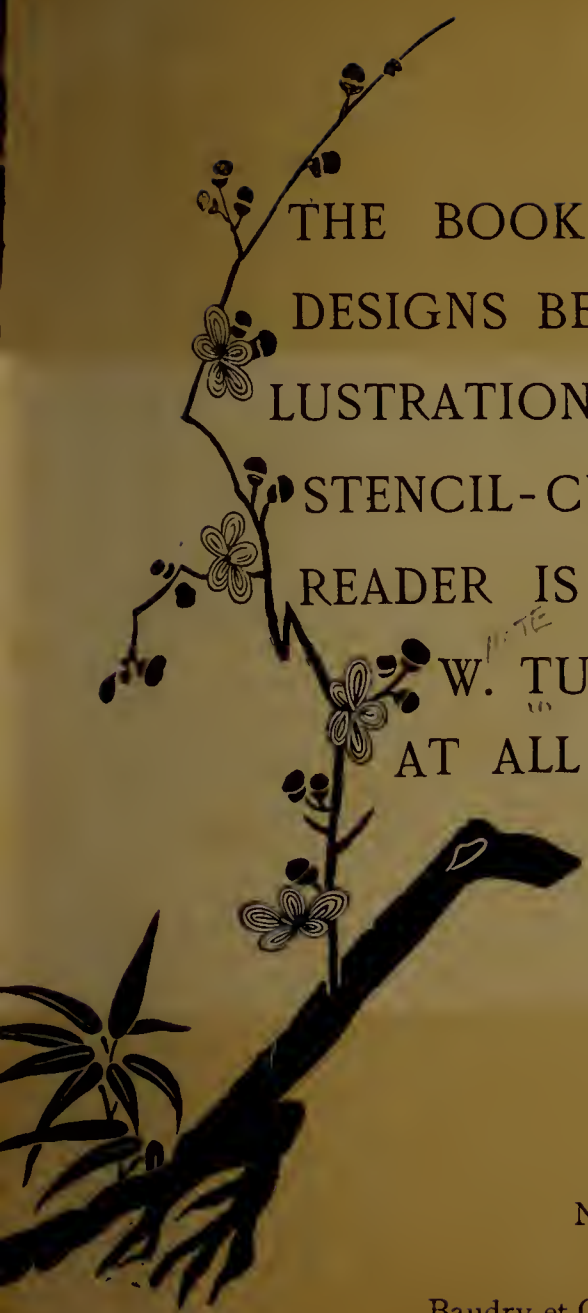
*The
Mary Ann Beinecke
Decorative Art
Collection*

STERLING
AND FRANCINE
CLARK
ART INSTITUTE
LIBRARY



The issue of this (the first) edition,
containing a real Japanese Stencil-plate
as frontispiece is limited in number.





THE BOOK OF DELIGHTFUL AND STRANGE
DESIGNS BEING ONE HUNDRED FACSIMILE IL-
LUSTRATIONS OF THE ART OF THE JAPANESE
STENCIL-CUTTER TO WHICH THE GENTLE
READER IS INTRODUCED BY ONE ANDREW
W. T^{TE}UER, F.S.A. WHO KNOWS NOTHING
AT ALL ABOUT IT.

LONDON :

The Leadenhall Press, Ltd : 50, Leadenhall Street, E.C.

Liberty & Co., London, Paris, and Yokohama.

Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., Ltd :

NEW YORK : Charles Scribner's Sons, 743 & 745, Broadway.

PARIS :

Baudry et Cie., 15, rue des Saints-Pères.

LEIPZIG :

F. A. Brockhaus, 16, Querstrasse.

11/11/2000
2
11/11/2000

dedicated

to that

most capricious

never - to - be - understood

weathercocky

provokingly incorruptible

and

absolutely necessary

person

the gentle reader

INTRODUCTORY.

WE are not lucky people as a rule, Gentle Reader, you and I, but the good things and the pretty things of this life—which seem to be pitched about in a haphazard sort of way—must fall into someone's lap, and our turn has come.

The treasure, whereof we are content to share the strange and fascinating beauties, is apparently of little account. Merely some sheets of pierced brown paper. We will imagine for a moment that the white portions forming the designs in the facsimile illustrations shewn herein are cut entirely away, and that the backs are of the same dark hue as the fronts: they are now to all intents and purposes real Japanese stencil plates such as that doing duty as a frontispiece.

We already know, you and I, that impressions from these stencil plates are used in decorating the cotton or crêpe so largely used in the

dress of the Japanese of both sexes. We know intuitively that in transferring or printing, the Japanese stenciller must use a large soft brush giving readily to the slightest pressure, otherwise his frail stencils would soon be torn to pieces ; and we feel certain that he charges his brush with a sufficient quantity of pigment to give a full impression but not sufficient to get under the edges and blur the sharpness of the design.

Certain peculiarities are noted. For instance, each plate has at top or bottom two small punctures which form no part of the design ; these we see at once are "register" marks. In actual use by the Japanese workman, a pin or point is passed through each of these two holes and into the corresponding marks left by the previous impression ; in this way perfect "register" (fitting) and continuity in the printing of the design are ensured. At home, the lithographic printer "registers" his work very much in the same way.

Some of the designs, we note, are complete in themselves (see No. 26) and others are incomplete, or rather can be made complete only by continuous printing. No. 7 is an example incomplete not only at top and bottom but at the sides also, so that it can be repeated at

discretion either way, according to the width of the material worked upon. In printing the broad way of the design, the stencil is simply



moved onward so that the lower part is registered on to the upper part of the impression last made; but to get a continuous design the narrow way, it is necessary to turn the stencil plate right over and print from the reverse side. Reductions of design No. 7 are shewn here treated in both ways.



As the thrifty children of the Luminous Land waste nothing, it causes no surprise to find that their stencil plates are mostly made of disused documents.

It was observed that some of the stencils have curious little devices (see No. 37) nicked in the margins, which must mean something or they would not be there, and it was soon discovered that each had its fellow bearing the same device. These turned out to be pairs for printing in two colours, part of the design being cut out on one plate and part on the other. A great many of the best and most beautiful designs, however, we found to bear no such marks, and these single plates are obviously intended for one printing only. It is principally these single plates, complete in themselves, that figure herein. And we thought that a book of Japanese stencil plates themselves would be more acceptable than direct impressions from them. Later, it was noticed that some few of the designs are divided amongst three or more plates and require that number of separate printings to complete them. Owing to this splitting up or dividing, stencil plates prepared for multiple colour-printing naturally have a weak and uninteresting appearance.

We came to the conclusion that our collection, part of which had already been secured for the South Kensington Museum, probably formed a portion of the stock-in-trade of a professional Japanese

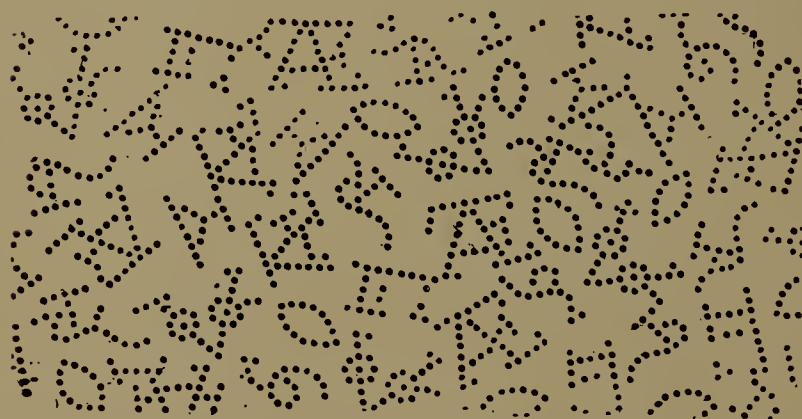
stenciller. Many of the plates have seen much wear. On some of those where the design is distributed over several, the pigments have been left by the Japanese artist, shewing exactly what colours were last used.

Stencil plates can hardly be a publicly marketable commodity in Japan any more than holed loom-cards or engraved wooden blocks are publicly marketable at home : they simply form part of the working tools, or material, of the printer or decorator of cotton goods. It is surmised that the collection was sent to this country by some European who was struck by the marvellous beauty of the designs and the wonderful skill displayed in the cutting out. The person who sent over our plates was not the first European to discover the beauty of the Japanese stencil, for every now and then new and unused plates, but of feeble and conventional design, find their way over here for sale. These, however, like a certain notorious person's razors, seem to be made to sell, and they form a percentage, hardly appreciable, of the ship-loads of Japanese fans and pans moulded in millions to one pattern for the European market.

The Gentle Reader points out that the designs of some few of our stencils seem to have a strangely familiar look, but, on a somewhat closer

TSFI(C)S22ITL+SFI(C)S22ITL TSFI(C)S22ITL TSFI(C)
 GS+S(S)Σ(C)VG GS+S(S)Σ(C)VG GS+S(S)Σ(C)VG GS+S(S)
 D E T F C F S D E T F C F S D E T F C F S D E T
 S22ITL TS(S)(C)S22ITL TS(S)(C)S22ITL TS(S)(C)S22ITL
 Σ(C)VG T S(S)Σ(C)VG T S(S)Σ(C)VG T S(S)Σ(C)VG

examination, the imitations of printed inscriptions forming them are found to be quite meaningless. Many of the letters are reversed or upside down,



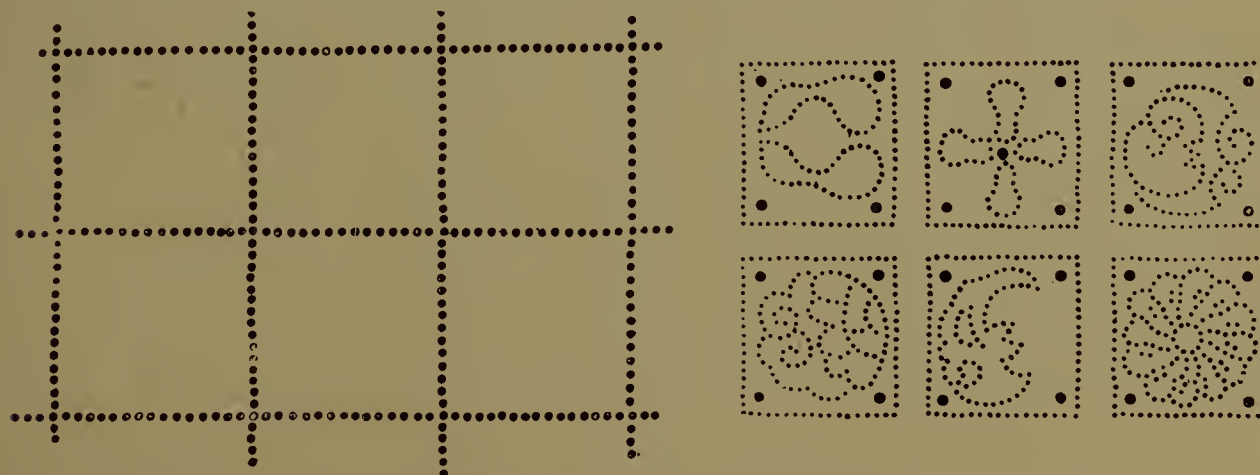
and groups of the same letters are so ingeniously placed that for some time it was not discovered that the plate is filled with mere repetitions. Some of the "inscriptions" are com-

posed of monograms repeated over and over again, and probably the complacent Jap who walks about clad in raiment covered with symbols

which he knows cannot be deciphered by himself or anyone else feels a very superior person indeed. No doubt these letters and monograms were borrowed from the Portuguese and Dutch traders in the sixteenth and seventeenth centuries when they first visited Japan.

Background patterns, which it would only be a waste of space to shew full size, sometimes have a bolder design stencilled over them by a second printing.

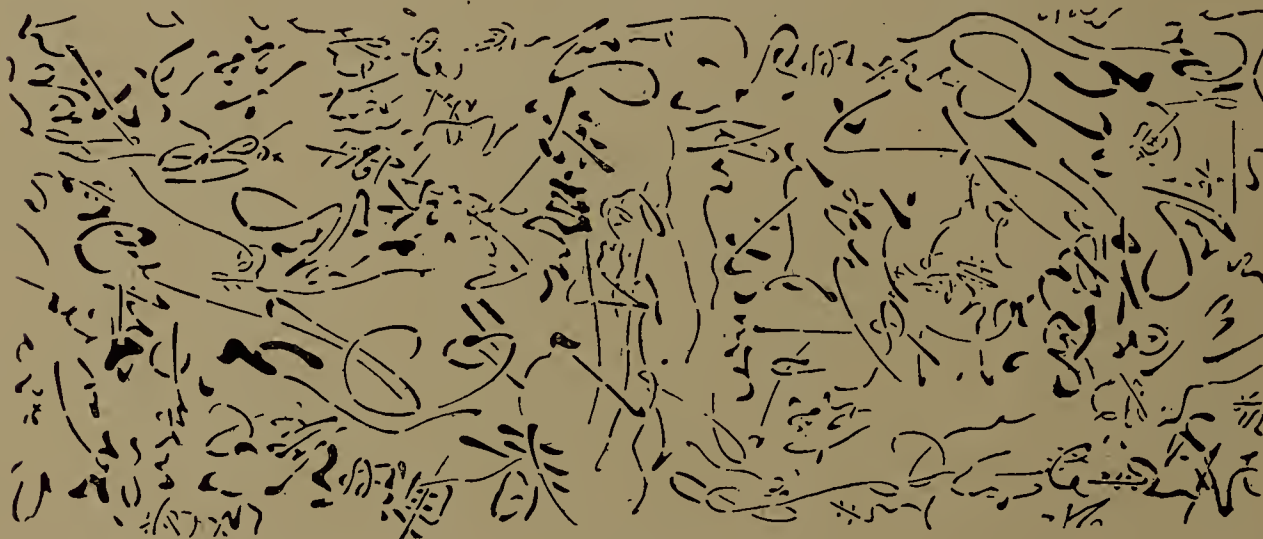
It is not so very long ago (1852) that the British Government paid a handsome reward—£4,000—to the fortunate individual who discovered



how to separate postage stamps by surrounding each one with a pin-hole border, and it provokes a smile to find a Japanese stencil plate divided

into pin-hole squares. Here, however, the punctured holes are not intended as a means of separating but for stencilling a dotted border on to an arrangement of seals of the Daimios or territorial nobles—the seals in one colour and the border in another. The stencil plate with this punctured border is dated in Japanese characters 1825.

A curious stencil here reproduced in miniature is a letter from a lover to his lass. It will be noticed that a certain symmetry is obtained

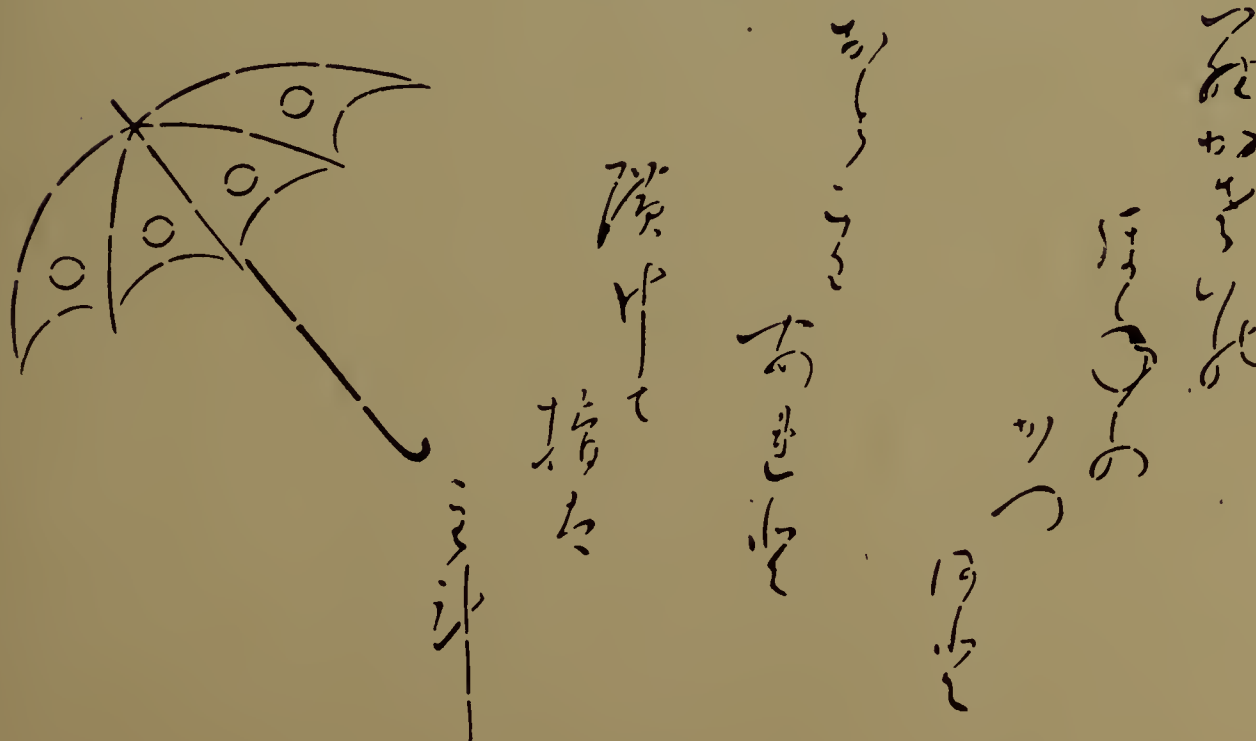


by the text being written at different angles. A most intelligent Japanese, Mr. Kataoka, says that this letter formed an important link in the evidence pertaining to an historical trial in which the lover and his

lass were at loggerheads. For decorative purposes this design requires two printings to complete it, a flowing and graceful daisy pattern from a second plate filling in the spaces between the writing.

Another love letter—that with the umbrella at side—reads :

Kara ka sa no
 honé no kazu hado
 Otokowa aré dó
 hiro gété sasuiwa
 nushi bakari.



which in his quaintly terse English Mr. Kataoka translates—

There are many admirers
as limbs of parasol
To you alone
I open my heart.

and Mr. Wilfrid Meynell has versified :

As parasols have many ribs
So have I lovers—and their fibs.
But only, only to your eye
Is bared my heart and all it holds,
Even as the parasol unfolds
Beneath the burning sky.

Through necessary cutting away, some of the finer or more delicately designed stencils are so fragile that there is not enough paper left to hold them together. These are strengthened by the addition of silk threads stretched at regular intervals from top to bottom and from side to side. The threads are so fine that the stencil brush ignores them and they leave no mark; and the mesh or net they form is so strong, and withal so delicate, that a spider might have woven it. Its apparent irregularity in some of the examples shewn—shewn of set purpose—is due entirely to much wear.

The puzzling question arises : How did these threads get there ?

As they are incorporated with the substance of the paper, we feel instinctively that in cutting out the design, the workman, however skilled, could not have avoided severing them. The nut seemed uncrackable till some very fine parallel marks were noticed in the blank margins of the stencil plates corresponding to the threads running through the designs. This shewed that the threads were inside the structure of the paper, and as they obviously could not have been inserted edgeways with a needle, the elucidation pointed to a double thickness of paper. The difficulty, however, attending the production of a double stencil plate prepared in this manner is so enormous that for many, many days you and I, Gentle Reader, hesitated to credit what your common sense—I own to being the pigheaded one—pointed out as the only solution. With some little trouble we eventually split a stencil in two and found therein the threads snugly ensconced.

The question then narrowed itself to this :—

- (1) How could a workman, unless endowed with a magician's skill, cut out two separate stencil plates of elaborate design exactly alike ?

- (2) How did he get the threads into position? And, most difficult of all,
- (3) How, after doing so, did he manage to cement the second plate on to the first so that not only every thread is in exact position, but the two pieces of paper have become practically one?

The explanation which follows can be believed only when it is borne in mind what the Japanese are capable of doing with their fingers.

The artist-workman takes some half-dozen sheets of tough paper made of mulberry fibre (*Broussonetia papyrifera*) prepared with the juice of persimmon and waterproofed with a hard-drying oil. On the top he places the artist's design drawn with ink. The sheets firmly secured, he begins cutting with a long thin knife which he pushes before him in the same way as a copperplate engraver at home uses the burin. Slowly and accurately the keen blade cuts through the little pile of paper following the curves of the design. Where there are punctured holes or dots the knife is superseded by a fine punch, for if pins were used a bur would be formed and the design would not print

clean and sharp. When the cutting out is finished, two of the sheets are damped so that they may expand and—what is of equal importance—contract equally in drying. One is laid down flat and covered with adhesive material. The threads are then one by one put in position, the ends sticking on to the margins. The second stencil is accurately laid over the first by means of upright pins placed in the “register” holes already mentioned, the two paper-plates are brought exactly together and the threads securely imprisoned. The joining of the two plates enclosing the threads is so absolutely perfect that a strong glass fails to disclose any sign of overlapping or unevenness. That anyone but a Japanese could execute such difficult work as this is simply impossible.

When the stencil-cutter has got through his first pile, he puts a stencilled impression on the top of the next as a guide in lieu of the original drawing which now has no independent existence, and he will continue cutting out the same design until he has a number sufficient for his purpose. From its nature, especially when the design is delicate and finely cut, a paper stencil plate cannot last very long. Many of the examples in our collection have seen so much service that they cannot again be used.

The Japanese stenciller produces two effects from a single plate : an impression in colour (indigo blue is largely used) on a white ground, and a white impression on a coloured ground. The former is by direct impression, and the latter by the impression being printed in what is termed "resist," a pigment or substance of which rice paste is the basis, that protects fabrics from the action of dyes. After the "resist" has been applied the fabric is dipped in a dye vat, and the "resist" is cleared away by washing.

A population of something like one-and-forty millions takes some dressing. The costume of the males—who in this perverse nation exceed the females by about half a million—consists of a loose robe from neck to feet gathered in at the waist and fastened with a girdle. The Japanese gentleman arrays himself in silk; the middle and lower classes in cotton and crêpe. The cotton socks usually worn are divided at the great toe, and the foot, when the loose slippers or pattens are kicked off, is freely used by the Japanese workman as a useful auxiliary to the hand.

In a series of papers, as valuable as they are interesting, on Japanese Life and Art, Mrs. Ernest Hart describes the costume of

the Japanese woman, which she tells us consists principally of a long loose garment with wide open sleeves, known as a kimono, set high behind, cut low in front, folded across the chest and brought closely round the hips, and kept in position by a broad stiff sash called an obi. The Japanese women are extremely particular about the decoration of the kimono, which even in the cheapest descriptions of cotton or crêpe is stencilled with ever-varying designs wherein the prolific imagination of the artist runs riot. Mrs. Hart opines that "any cotton printer accustomed to the methods in use in England cannot fail to wonder at the elaborate designs he sees printed here on even the cheapest materials. The bold freehand drawing or the sketchy impressionism of the design, its complication, and the number of colours and shades introduced, make him realise at once that no blocks or rollers could give such results," an opinion the Gentle Reader and I are not slow in endorsing.

Many of our brown-paper treasures are too large to put into book form. Mrs. Ernest Hart possesses some extremely beautiful examples still larger, which she has been urged to frame decoratively with a sheet

of white or tinted paper behind to throw up the designs. Thus treated, they would be sure to provoke much admiring comment, and might well find an abiding place on her walls.

The Japanese, who has naturally a fine sense of colour and form, is taught draftsmanship and painting in the same manner as he is taught writing—that is, copies are “set” which are laboriously transcribed over and over again until the pupil can draw, say, a chrysanthemum of conventional shape, almost as easily as you and I, Gentle Reader, can scribble *a b c*. The conventional treatment of objects, animate and inanimate, originally copied from the unimaginative Chinese, has been handed down from generation to generation. Attempts have certainly been made to discard this crippling cloak of conventionality, but with what success cannot here be fitly discussed. The one advantage—if it be an advantage—of their circumscribed art is freedom and quickness of manipulation, and while a Japanese drawing may too often be conventional, some of us at home could take a lesson from its harmonious colouring and delicate gradation of tones and be the better for it.

Professor Anderson tells us, in his scholarly and valuable mono-

graph on the "Pictorial Arts of Japan," that the introduction of the stencil plate into Japan is attributed to a dyer, named Someya Yuzen, towards the latter part of the seventeenth century, and that stencilling has since been extensively employed in the decoration of Japanese textile fabrics. It has also been occasionally used for the production of hanging kakémonos (Japanese pictures) of an elaborate polychromatic character. Kakémonos prepared in this way are now rarely to be met with, but two specimens belonging to the early part of the present century are in the British Museum collection, Nos. 3521-2.

It may be, however, that amongst the fine kakémonos belonging to such studious collectors as Mr. W. C. Alexander, Mr. Ernest Hart, Mr. Marcus B. Huish, Mr. Phené Spiers, and others, there are examples difficult—perhaps impossible—to detect, of dual work begun with the stencil plate and finished with the brush.

Professor Anderson has shewn us a very beautiful picture of a hawk and wild goose on silk, apparently in water colours, but we are assured that nearly the whole of the work is from stencil plates, the colours being gradated before they are dry by skilful touches of the

artist's thumb or other part of the hand, which give to the half-tones the effect of delicate stippling. The pencil or brush is actually used in giving a few final touches after the removal of the last stencil plate. Pictures prepared in this way on squares of crêpe or silk are generally finished with delicate embroidery in coloured silks and metallic threads, and are often mounted in albums and sold as hand paintings.

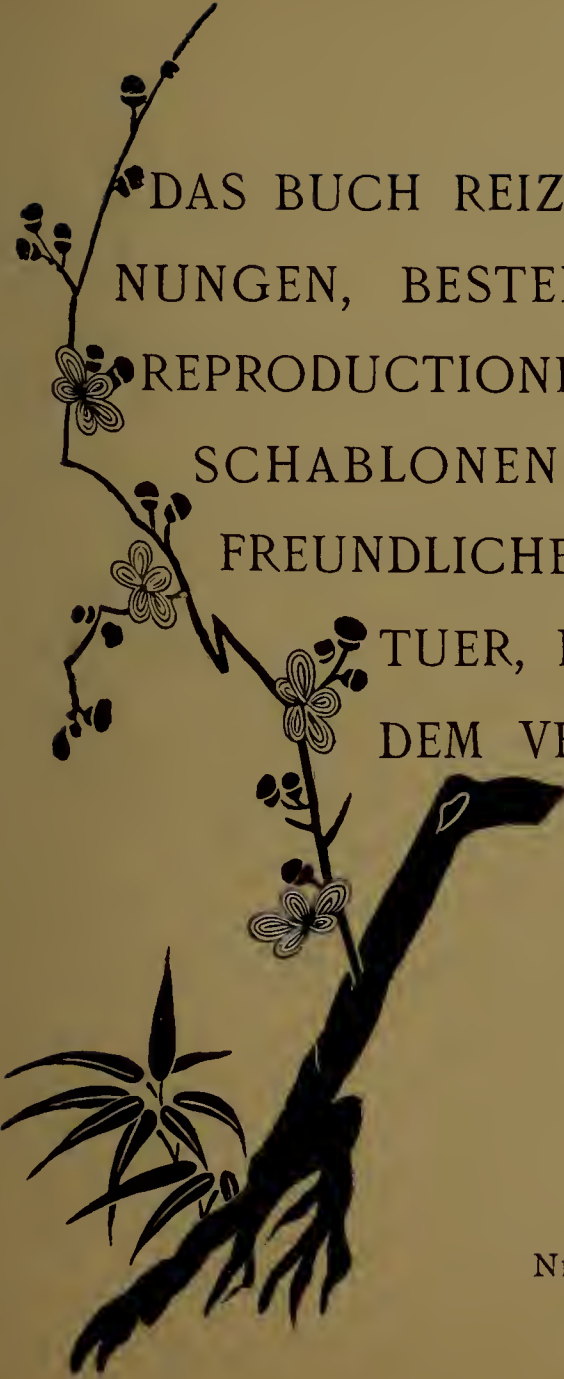
The Gentle Reader says that we should number our stencils and say a word about them. The numbering is good, but I am afraid that "a word" means separate descriptions. Many—perhaps most—of the stencils are pregnant with meaning, and illustrate or suggest legends and superstitions either borrowed from the Chinese or having their origin in the dim mists of Japanese antiquity. To set forth these legends and stories in detail this book would have to be all introduction and no pictures. The Gentle Reader being pleasantly insistent, matters may be compromised by resorting to the sketchy manner of the auctioneer's catalogue:—

No. 1 is a design of chrysanthemums and butterflies ; 2, hare and waves ; 3, carp and waves or cataract ; 4, wild geese ; 5, chrysanthemums on moire antique ground ; 6, chrysanthemums and maple leaves ; 7,

chrysanthemums, highly conventionalised ; 8, umbrellas with characters and crests of owners ; 9, bamboos conventionalised ; 10, rakes, brooms and fir branches (signs of longevity) ; 11, chrysanthemums and willow ; 12, crayfish ; 13, tortoise and waves ; 14, hairy-tailed tortoise (hairy tail, special mark of longevity) ; 15, cranes in bamboos ; 16, splashed design ; 17, carp and cataract ; 18, chrysanthemums with conventional chrysanthemum background ; 19, design of blossom and butterflies ; 20, chrysanthemums on ground suggested by gold spotted lacquer ware ; 21, phoenix on background of coarse threads suggesting weaving ; 22, varieties of chrysanthemums ; 23, chrysanthemums ; 24, fans with chrysanthemums and butterflies on spotted ground ; 25, "Ogi" fan with chrysanthemums and butterflies ; 26, carp and cataract ; 27, butterflies and bamboos ; 28, flower-baskets and creeping plants ; 29, grapes and vine leaves on a lined background ; 30, conventionalised flowers ; 31, cranes with highly conventionalised pines (sign of longevity) ; 32, design suggested by coarse matting ; 33, conventional dancers ; 34, conventional floral design with rays of light ; 35, gladioli on a highly conventionalised background of dew or water-drops ; 36, bamboo ; 37, maple leaves and

waves (referred to in one of the "Hundred Poems"); 38, conventional peony; 39, dragon and clouds in dotted outlines; 40, carp and waves.

So much for the complete designs. In regard to the others where the subjects are repeated in the same illustration, we find fir cones, snails, fans, cobwebs, lattice-work, creepers, geometric figures, basket-work, grotesque figures, tigers, fishes, emblems, hawthorn pattern, dragons, peacocks' feathers, wild geese, flights of cranes, shells, diaper, cherry and plum blossom, grape vine, waves, water, ducks, aquatic plants, vases and gourds. The curious stencil No. 100 represents clappers used to frighten away birds; and 102, which looks like a series of children's toys, really represents precious objects emblematic of good fortune, and known as takara-mono. Some of us may remember to have seen these emblems or marks on porcelain and lacquer ware, but their significance, even by the educated Japanese, appears to be little understood.



DAS BUCH REIZENDER UND MERKWÜRDIGER ZEICH-
NUNGEN, BESTEHEND IN EINHUNDERT FACSIMILE-
REPRODUCTIONS VON KUNSTWERKEN JAPANISCHER
SCHABLONENSCHNEIDER, MIT WELCHEN DEN
FREUNDLICHEN LESER EIN GEWISSE ANDREW W.
TUER, F.S.A., DER ABER NICHTS VON ALLE-
DEM VERSTEHT, BEKANNT MACHEN WILL.

LONDON :

The Leadenhall Press, Ltd : 50, Leadenhall Street, E.C.

LEIPZIG : F. A. Brockhaus, 16, Querstrasse.

Liberty & Co., London, Paris, and Yokohama.

Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., Ltd :

NEW YORK : Charles Scribner's Sons, 743 & 745, Broadway.

PARIS : Baudry et C^{ie}. 15, rue des Saints-Pères.

Gewidmet

der launischsten,
stets unverstandenen,
wetterwendischen,
ewig unverbesserlichen
und doch
absolut nothwendigen
Person

des freundlichen Lesers.

ZUR EINLEITUNG.

WEDER du, freundlicher Leser, noch ich gehören zu den beständigen Glückspilzen, indess da alles Gute und Schöne im Leben — es scheint so ziemlich aufs Geradewohl ausgestreut zu sein — doch schliesslich Jemandem in den Schooss fallen muss, so wollen wir annehmen, es sei dafür jetzt die Reihe an uns.

Der Schatz, in dessen eigenartige und anziehende Schönheiten wir uns theilen wollen, ist jedoch allem Anschein nach von nur geringer Bedeutung, — nur um einige Bogen durchlöcherten Papiers handelt es sich. Nehmen wir an, die weissen, die Zeichnung bildenden Theile in den nachstehenden Facsimile-Illustrationen seien gänzlich herausgeschnitten, und Hinter- und Vordergrund seien von gleich dunkler Farbe, so könnten sie für alle Ziele und Zwecke als wirkliche japanische Schablonen gelten, wie eine solche als Titelbild gegeben ist.

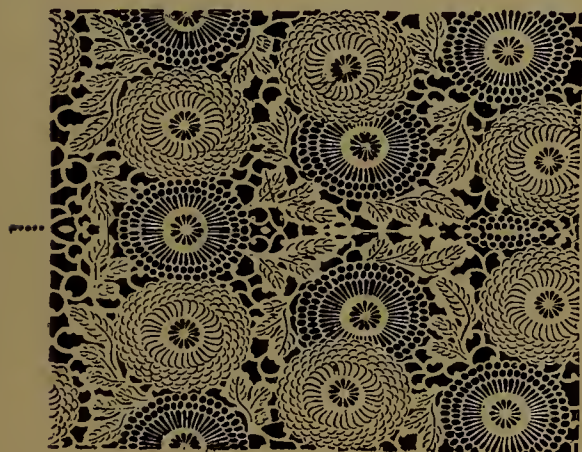
Du und ich, wir wissen bereits alle beide, dass diese Schablonen beim Bedrucken der Baumwoll- und Crêpestoffe benutzt werden, welche die Japanesen beider Geschlechter in so ausgedehntem Masse zur Bekleidung verwenden. Unser persönliches Empfinden sagt uns, dass

der japanische Schablonendrucker sich bei seiner Arbeit einer grossen weichen Bürste bedienen muss, die selbst dem leisesten Druck nachgiebt, andernfalls würden die gebrechlichen, zarten Papierausschnitte bald in Stücke zerreißen; auch leuchtet es uns ein, dass er seine Bürste zwar reichlich mit Farbe tränken wird, damit der Abdruck voll und gesättigt erscheine, aber doch auch nicht so überreichlich, dass die Farbe unter die Ränder der Schablone dringe und die Schärfe des Musters beeinträchtige.

Gewisse Merkmale sind zu beachten. So hat z. B. jede Tafel oben und unten zwei kleine Punkte, die keinen Theil der Zeichnung ausmachen; sie dienen, was wir sofort erkennen, als Registermarken, d. h. als Zeichen zum Auf- und Ineinanderpassen verschiedener Schablonen. Der japanische Arbeiter steckt durch jedes dieser Löcher eine Nadel oder sonst eine Spitze, zugleich durch die mit ihnen übereinstimmenden Marken der vorhergehenden Drucke, wodurch er ein genaues Aufeinanderpassen aller nachfolgenden Drucke, das Register, erzielt, beinahe gerade so damit vorgehend, wie dies seitens unserer heimischen Lithographen geschieht.

Einzelne der Zeichnungen sind, wie leicht ersichtlich, in sich selbst abgeschlossen, wie z. B. Nr. 26; anderen fehlt dieser Abschluss oder

er kann ihnen nur durch fortgesetztes seitliches Andrucken gegeben werden. So ist Nr. 7 nicht blos oben und unten, sondern auch an den Seiten nicht abgeschlossen; es kann das Muster daher nach jeder Richtung so lange wiederholt werden, als es eben der zu bedruckende Stoff zulässt. Druckt man in der Richtung der Höhe der Zeichnung, so wird die Schablone einfach vorwärts bewegt, ihr unterer



Theil wird auf den oberen des letzten Drucks aufgepasst; um die Zeichnung aber der Länge nach fortzusetzen, muss man die Schablone umwenden und so mit ihrer verkehrten Seite drucken. Die nebenstehenden Verkleinerungen der Tafel 7 zeigen das Verfahren nach beiden Richtungen.



Bei dem bekannten Sinne für Sparsamkeit seitens der Kinder des Landes der aufgehenden Sonne, wird es nicht überraschen, zu finden, dass ihre Papier-Schablonen meist aus alten amtlichen Schriftsstücken hergestellt sind.

Bemerken wird man, dass einzelne Schablonen mit besonderen eigenthümlichen Marken im freien Papierrande gemerkt sind (s. Nr. 37), die sicher etwas zu bedeuten haben, sonst würden sie nicht da sein; eine weitere Prüfung ergibt auch sehr bald, dass zu jedem dieser markirten Blätter ein zweites genau ebenso gezeichnetes Blatt gehöre. Es folgte daraus, dass dies Paare seien für den Druck in zwei Farben, bei denen ein Theil der Zeichnung aus der einen Tafel, ein anderer Theil aus der zweiten geschnitten ist. Auf der grossen Mehrzahl der besten und schönsten Tafeln finden sich indess keine solchen Marken, und es sind also dies ohne allen Zweifel nur für einfarbigen Druck berechnete Einzeltafeln; sie sind als an und für sich vollkommen zu betrachten und wurden deshalb vorzugsweise hier reproducirt, wobei wir uns auch von der Annahme leiten liessen, dass die Reproduction der Schablonen selbst willkommener erscheinen müsse, als directe Drucke mit diesen Schablonen. Ferner stellte es sich heraus, dass einige wenige der

Muster in drei und mehr Platten zerlegt sind, also auch die gleiche Zahl von Drucken für ihre vollständige Wiedergabe benöthigen; solche für Mehrfarbendruck berechnete Schablonen haben natürlich in ihrer Zertheilung nur ein sehr dürftiges und uninteressantes Aussehen.

Nach allen diesem liegt der Schluss sehr nahe, dass unsere Sammlung, von welcher ein Theil bereits für das South Kensington Museum erworben worden ist, wahrscheinlich zur Geschäfts-Einrichtung eines japanischen berufsmässigen Schablonirers gehört hat, wofür auch spricht, dass viele der Tafeln starke Abnutzung zeigen. Auf einigen der für Mehrfarbendrucke benutzten Tafeln finden sich noch Reste der von den japanischen Künstlern angewendeten Farben, welche deutlich die zuletzt gebrauchten erkennen lassen.

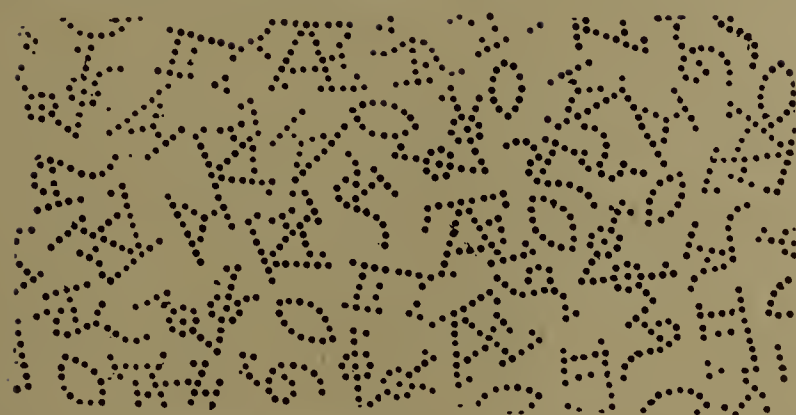
Es ist kaum anzunehmen, dass diese Schablonen einen allgemeinen Handelsgegenstand in Japan bilden, ebenso wenig als dies bei uns der Fall ist mit den gelochten Karten für Jacquardwebstühle oder mit fertigen Holzschnitten; sie gehören einfach zum Werkzeug des Kattundruckers. Wahrscheinlich wurde die hier in Frage kommende Sammlung von irgend einem Europäer, dem die wunderbare Schönheit der Muster

und das erstaunliche, beim Ausschneiden entwickelte Geschick aufgefallen waren, nach England gesandt; gleichwohl war er nicht der erste Abendländer, welcher die Schönheit der japanischen Schablonen entdeckte, denn gelegentlich finden auch neue und ungebrauchte ihren Weg zu uns, doch sind diese meist nur schwach im Entwurf, conventionell in den Mustern, und augenscheinlich für den Verkauf bestimmt, gleich den Rasirmessern gewisser bekannter Firmen. Sie bilden indess nur einen geringen Theil der Schiffsladungen von japanischen Fächern und Schalen, die alle nach einem und demselben Muster für den europäischen Markt angefertigt werden.

Der freundliche Leser bemerkt ohne Zweifel, dass die Figuren einiger weniger unserer Schablonen ihm merkwürdig bekannt erscheinen; prüft er sie jedoch etwas näher, so wird er finden, dass die nachgeahmten gedruckten Inschriften absolut keinen Sinn haben. Manche der

TSFI()S22T21+SEI()S22T21TSFI()S22T21TSFI()
 GStS()V6GStS()V6GStS()V6GStS()
 DE TIFIS DE TIFIS DE TIFIS DE T
 S22T21TS()S22T21TS()S22T21TS()S22T21
 S()V6T S()V6T S()V6T S()V6T S()V6T S()V6T S()V6T S()V6T

Buchstaben stehen auf dem Kopfe, auch sind Gruppen ganz gleicher



Buchstaben so kunstreich verschlungen, dass man nur schwer herausfindet, die ganze Tafel enthalte nichts weiter als Wiederholungen. Einige dieser „Inschriften“ bestehen nur aus immer

wiederholten Monogrammen, was nicht hindert, dass mancher Japaner, der selbstgefällig in mit allerhand Symbolen bedruckten Kleidern, von denen er weiss, dass weder er noch sonst jemand sie zu entziffern vermag, einherstolzirt, sich gerade deshalb ganz besonders erhaben fühlen mag. Diese Buchstaben und Monogramme sind ohne Zweifel den portugiesischen und holländischen Händlern entlehnt, die im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zuerst Japan besuchten.

Untergrundmuster, die in voller Grösse zu reproduciren wohl Raumverschwendung wäre, zeigen manchmal als zweiten Druck eine darüber schablonirte flotte Zeichnung.

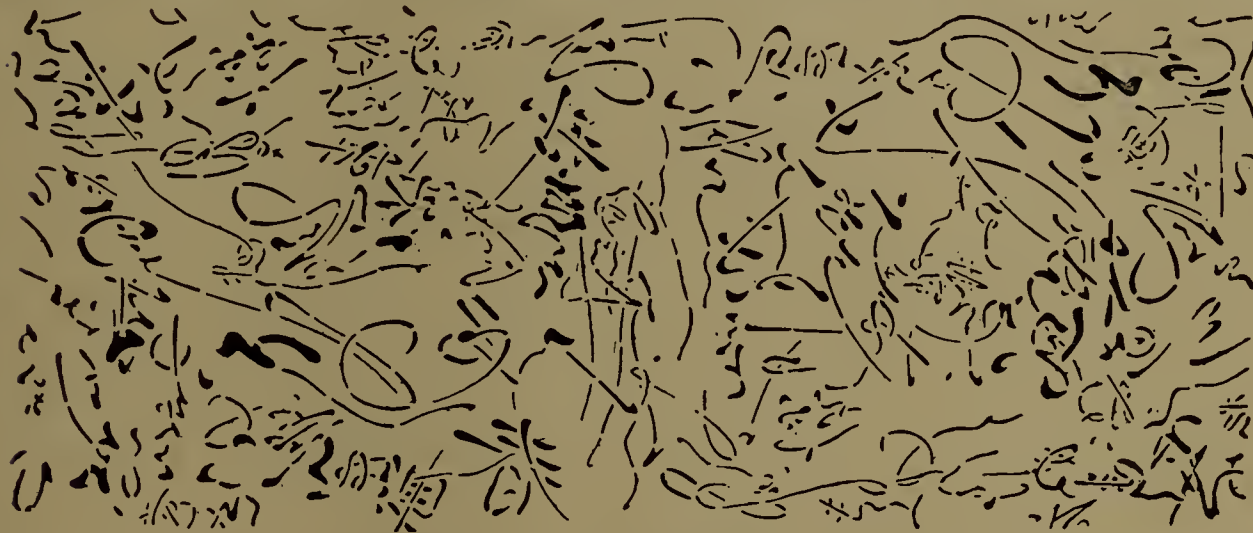
Die britische Regierung hat vor noch gar nicht so langer Zeit (1852) dem Glücklichen, welcher die bequeme Trennung der Postmarken ersann und sie dadurch ermöglichte, dass er jede der Marken mit Reihen von kleinen Löchern umgab, eine sehr anständige Belohnung — 4,000 Pfd. St. — bezahlt; muss man da nicht lächeln, wenn wir eine



japanische Schablone erblicken, die in solche Löcherquadrate getheilt ist? Gleichwohl geschah die Durchlöcherung hier nicht behufs Trennung, sondern nur zum Zwecke der Schablonirung einer punktirten Umrahmung für eine Zusammenstellung von Siegeln der Daimios oder grossen Grundbesitzer, wobei die Siegel in einer, die Umrahmung aber in

einer anderen Farbe schablonirt wurden. Die Schablone mit Punktumrahmung ist in japanischer Schrift mit der Jahreszahl 1825 bezeichnet.

Der nachfolgenden verkleinert wiedergegebenen Schablonirung liegt ein Brief eines Liebhabers an seine Angebetete zu Grunde, dessen



Schrift eine gewisse Symmetrie erhält dadurch, dass ihr Neigungswinkel ein verschiedener ist. Ein sehr intelligenter Japaner, Herr Kataoka, hat sich über diesen Brief dahin geäußert, dass er ein wichtiges Beweisstück gebildet habe in einem historischen Prozesse, bei welchem Anbeter und Angebetete verschiedener Ansicht waren. Für seine Ausschmückung

hatte die Zeichnung einen zweiten Druck erhalten ; das flott und zart gehaltene Massliebchen-Muster der zweiten Schablone war bestimmt, die Räume zwischen der Schrift auszufüllen.

Ein zweiter Liebesbrief, an dessen Seite wir einen Sonnenschirm erblicken, lautet :

Kara ka sa no
honé no kazu hado
Otokowa aré dó
hiro gété sasuwa
nushi bakari,



Handwritten Japanese calligraphy in cursive style (sōsho) is arranged vertically around the printed text. The characters are written in black ink on a light background. The calligraphy appears to be a transcription or artistic rendering of the printed text, with some characters being more stylized than others. The vertical arrangement follows the reading order of the Japanese text, which is read from right to left, top to bottom.

was Herr Kataoka übersetzt hat mit :

Gross ist die Zahl der Verehrer
gleich der Zahl der Rippen eines Sonnenschirms,
Aber nur dir allein
weihe ich mein Herz.

Durch nothwendiges Ausschneiden sind einige der besonders fein und zart gezeichneten Schablonen so schwach und leicht zerreissbar geworden, dass das verbliebene Papier nicht stark genug ist, um ihnen Halt zu gewähren. Diese hat man durch in regelmässigen Zwischenräumen von oben nach unten und von rechts nach links laufende Seidenfäden verstärkt, die so fein sind, dass die Bürste beim Schabloniren über sie hinweg geht und sie keinerlei Spur hinterlassen; das von ihnen gebildete Netz ist jedoch stark und fest, dabei aber fein wie ein Spinnengewebe. Seine scheinbare Ungleichmässigkeit in einigen der mit bestimmter Absicht gegebenen Muster ist allein auf ihre starke Benutzung zurückzuführen.

Wie sind nun diese Fäden in das Papier hineingekommen? Das ist eine nicht so leicht zu beantwortende Frage.

Da sie mit der Masse des Papiers eins zu sein scheinen, so kann man

nicht begreifen, wie es dem Künstler, so geschickt er auch sei, möglich sein soll, sie bei seiner Arbeit nicht zu durchschneiden. Das Räthsel schien unlösbar, bis man auf dem freien Rande der Schablonen zwei ganz feine, sich parallel gegenüberstehende Marken gewahrte an den Stellen, wo die Fäden durch die Zeichnung liefen, und daran ihre Lage innerhalb des Papiers erkannte. Dass sie indess mit einer Nadel dahin gebracht seien, erschien unmöglich, und man musste deshalb zu dem Schlusse, das Papier sei doppelt, gelangen. Die Schwierigkeit, solch eine doppelte Schablone mit zwischengelegten Fäden zu schaffen, erschien indess so gross, dass weder du, freundlicher Leser, noch ich — und ich gestehe, dass mein Kopf ein sehr harter ist — dass wir uns recht lange nicht entschliessen konnten, die Lösung anzunehmen, die doch der gesunde Menschenverstand als einzig richtige erkennen liess. Schliesslich ist es uns jedoch mit einiger Mühe gelungen, das Papier einer Schablone zu theilen, und da haben wir denn richtig die Fäden sauber darein gebettet gefunden.

Die Frage liess sich jetzt enger begrenzen :

1) Wie ist es einem Arbeiter, der nicht zugleich ein Hexen-

meister ist, möglich, zwei Schablonen mit kunstvoller und schwieriger Zeichnung durchaus gleich und übereinstimmend auszuschneiden ?

- 2) Wie vermochte er die Fäden in die richtige Lage zu bringen?
Und das Schwierigste von allem,
- 3) Nachdem ihm dies gelungen, wie verfuhr er, um die zweite Schablone auf die erste zu kleben, so dass nicht nur jeder Faden in der ihm zugewiesenen Lage blieb, sondern dass auch beide Papiere thatsächlich eins wurden ?

Die nachfolgende Erklärung wird nur dann glaublich erscheinen, wenn man sich die ausserordentliche Fingerfertigkeit der Japaner stets vor Augen hält.

Der Künstler nimmt ein halbes Dutzend Blätter eines zähen aus der Fiber des Maulbeerbaums (*Broussonetia papyrifera*) gemachten Papiers, das vorher mit dem Saft von Thränengras behandelt und mit einem langsam trocknenden Oel wasserdicht gemacht worden ist. Auf den obersten Bogen macht er seine Zeichnung mit Tinte, befestigt dann das Papier, so dass kein Blatt sich verrücken kann,

und schneidet jetzt mit einem feinen Messer, dessen er sich in der Art bedient, wie unsere Kupferstecher den Grabstichel führen, d. h. er zieht es nicht, sondern schiebt es vor sich her, dabei langsam allen Linien der Zeichnung folgend und sicher die Papierlage durchschneidend. Sind kleine Löcher oder Punkte auszuschneiden, so ersetzt er das Messer durch Locheisen, Stiche mit Nadeln sind unzulässig; sie geben einen „Bart“ auf der Rückseite und ein scharfer und reiner Druck würde mit ihnen nicht zu erzielen sein. Ist das Ausschneiden beendet, so werden zwei der Bogen angefeuchtet, damit sie sich gleichmässig ausdehnen, und — was gleich wichtig ist — beim Trocknen auch wieder gleichmässig eingehen mögen. Einer der Bogen wird jetzt flach hingelegt und mit Klebstoff bestrichen, und auf diesen kommen nun die Fäden in der gewünschten Lage, während ihre Enden auf dem Papierrand befestigt werden. Alsdann wird der zweite Schablonenbogen ganz genau auf den ersten gelegt, was mit Hilfe der bereits erwähnten „Registerlöcher“, von Buchdruckern „Punkturen“ genannt, erreicht wird, und wodurch man auch zugleich die Fäden festhält. Das Uebereinanderkleben der beiden, die Fäden sichernden Papierausschnitte ist so durchaus vollkommen,

dass man selbst mit einem starken Vergrößerungsglase keinerlei Unebenheit oder ein Hervorragen des einen über den andern entdecken kann. Dass jedoch irgend ein anderer Mensch als ein Japanese solch schwierige Arbeit auszuführen vermöge, erscheint einfach undenkbar.

Hat der Ausschneider die erste Lage vollendet, so schablonirt er das Muster auf eine zweite als Ersatz der Originalzeichnung, und fährt damit so lange fort, als er ein und dasselbe Muster bedarf. In der Natur des angewandten Materials liegt es, dass eine solche Papier-schablone nicht sehr lange halten kann, namentlich wenn die Zeichnung eine feine und der Ausschnitt ein sehr zarter ist. In unserer Sammlung befinden sich nicht wenige, welche die Spuren eines so starken Gebrauchs tragen, dass sie nicht mehr benutzt werden könnten.

Der japanische Schablonirer weiss mit ein und derselben Tafel zweierlei Wirkungen zu erzielen: ein Farbendruck, für welchen Indigo-blau vielfach angewandt wird, auf weissen Grund, oder ein weisser Druck auf farbigen Grund. Der erstere wird durch directen Druck erzeugt, zum letzteren aber wird ein Farbstoff oder eine Masse benutzt, die man „Widerstand“ nennt und von welcher Reisskleister den Hauptbestand-

theil bildet. Hat man damit irgend einen Stoff bedruckt, so wird dieser in eine Farbbütte getunkt, worauf man, wenn er gehörig Farbe angenommen hat, den „Widerstand“ herauswäscht.

Eine Bevölkerung von so etwas wie einundvierzig Millionen braucht ein gut Theil Bekleidungstoffe. Die Kleidung der Männer, welche letztere bei diesem sonderbaren Volke die Zahl der Frauen um ungefähr eine halbe Million überschreiten, besteht in einem leicht anschliessenden, vom Nacken bis zu den Füßen reichenden Gewande, das um die Brust zusammengerafft und mit einem Gürtel festgehalten wird. Als Bekleidungsstoff verwendet der noble Japaner Seide; den mittleren und niederen Klassen genügt Baumwollstoff und Crêpe. Gewöhnlich werden Baumwollsocken getragen, die bei der grossen Zehe getheilt sind; hat dann der japanische Arbeiter die Pantoffeln oder leichten Ueberschuhe abgelegt, so weiss er den Fuss trefflich als nützliche Beihilfe für die Hand zu gebrauchen.

In einer Reihe von Abhandlungen über japanisches Leben und die Kunst der Japaner, die ebenso lehrreich sind als interessant, beschreibt Mrs. Ernest Hart die Kleidung der japanischen Frauen; dieselbe

bestehe, sagt sie, hauptsächlich aus einem langen und losen Gewande mit weiten offenen Aermeln, das man Kimono nenne; hinten gehe es hoch hinauf, von oben sei es ausgeschnitten, auf der Brust in Falten gelegt und um die Hüften fest zusammengezogen, wo es durch einen breiten steifen Gürtel, Obi genannt, festgehalten werde. Die japanische Frau hält ungemein viel auf einen schönen Kimono, der selbst in billigstem Stoff, Baumwoll oder Crêpe, mit den wechsellvollsten Zeichnungen schablonirt ist, wobei sich die reiche Phantasie des Künstlers ersichtlich ein Genüge gethan hat. Mrs. Hart sagt, dass „jeder Kattundrucker in England, der die heimischen Verfahrungsarten gewöhnt ist, sich über die kunstvollen Zeichnungen wundern wird, mit denen er hier selbst die billigsten Stoffe bedruckt sieht. Der kühne Entwurf oder das flotte und skizzenhafte der Figuren, ihre Verbindungen, und die Zahl der Farben und Nüancen lassen ihn sofort erkennen, dass sie nicht mit Druckstöcken oder Walzen hergestellt sein können,“ eine Ansicht, die der freundliche Leser und ich ohne Weiteres unterschreiben.

Eine Anzahl unserer Schätze aus braunem Papier ist zu umfangreich, um einem Buche einverleibt werden zu können; Mrs. Ernest Hart besitzt

indess mehrere noch grössere Exemplare von ausserordentlicher Schönheit, die eingerahmt mit einem untergelegten Bogen weissen oder bunten Papier, um die Zeichnung gut hervortreten zu lassen, wohl geeignet wären, allgemeine Bewunderung zu erregen und sich deshalb trefflich zur Ausschmückung der Wände eignen würden.

Der von Natur mit einem feinen Sinne für Farbe und Form begabte Japaner lernt das Zeichnen und Malen auf gleiche Weise wie das Schreiben; es werden ihm Vorlagen gegeben, und diese muss er so viele male copiren, bis er z. B. ein Chrysanthemum gewöhnlicher Form ebenso rasch und sicher wiederzugeben vermag, wie der freundliche Leser und ich das ABC kritzeln. Die altübliche Form der Behandlung aller Gegenstände, seien sie todt oder lebend, ist von den phantasiearmen Chinesen angenommen und von Generation auf Generation übertragen worden; Versuche, dieses beengende Gewand des Conventionalismus abzuschütteln, hat man allerdings gemacht, doch kann hier auf deren Ergebnisse nicht näher eingegangen werden. Der eine Vorthail — wenn es ein solcher ist — welchen ihre umständliche Kunst gewährt, ist Freiheit und Schnelligkeit in der Ausführung; tragen die japanischen Zeich-

nungen aber auch oft die althergebrachte Form, so könnte doch mancher unserer heimischen Künstler von ihnen lernen in Bezug auf harmonische Farbengebung und zarte Abstufung der Töne.

Professor Anderson sagt uns in seiner werthvollen und gelehrten Monographie über die „Zeichnenden Künste in Japan,“ dass die Einführung der Schablonen in Japan einem Färber, namens Someya Yuzen, zugeschrieben wird, der in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebte, sowie dass seit jener Zeit das Schabloniren allgemein zur Verzierung japanischer Webstoffe angewendet worden ist. Man hat sich dessen jedoch gelegentlich auch zur Herstellung von Bildern zum Aufhängen, Kakémonos genannt, bedient, trifft diese aber heute nur noch sehr selten an; das Britische Museum besitzt deren zwei aus dem Anfange dieses Jahrhunderts, die in dessen Sammlung die Nummern 3521 und 22 tragen.

Es mag jedoch auch Kakémonos doppelten Ursprungs geben, d. h. Bilder, die mit der Schablone begonnen und freihändig mit dem Pinsel vollendet wurden, und gewiss finden sich deren in den Collectionen so fleissiger Sammler wie W. C. Alexander, Ernest Hart, Marcus B. Huish,

Phené Spiers, u. A., sie dürften aber nur sehr schwer, wenn überhaupt zu erkennen sein.

Von Professor Anderson wird auch das reizende Bild eines Falken und einer wilden Gans auf Seidenstoff gegeben, das in Wasserfarben gemalt scheint; er versichert uns aber, nahezu das ganze Blatt sei mittels Schablonen hergestellt, das Verlaufen der Farben sei erzielt durch geschicktes Wischen vor deren Trockenwerden mit dem Daumen oder mit einem andern Theile der Hand, wodurch die Halbtöne das Aussehen zarter Punktirung erhielten. Nachdem man die letzte Schablone entfernt hat, bedient man sich noch des Bleistifts oder des Pinsels, um den Bildern eine künstlerische Vollendung zu geben. Sind dieselben auf Crêpe oder Seide ausgeführt, so werden sie in der Regel durch eine feine Stickerei in farbiger Seide oder aus Metallfäden ergänzt, und gelangen dann nicht selten als Handmalereien in Albums zum Verkauf.

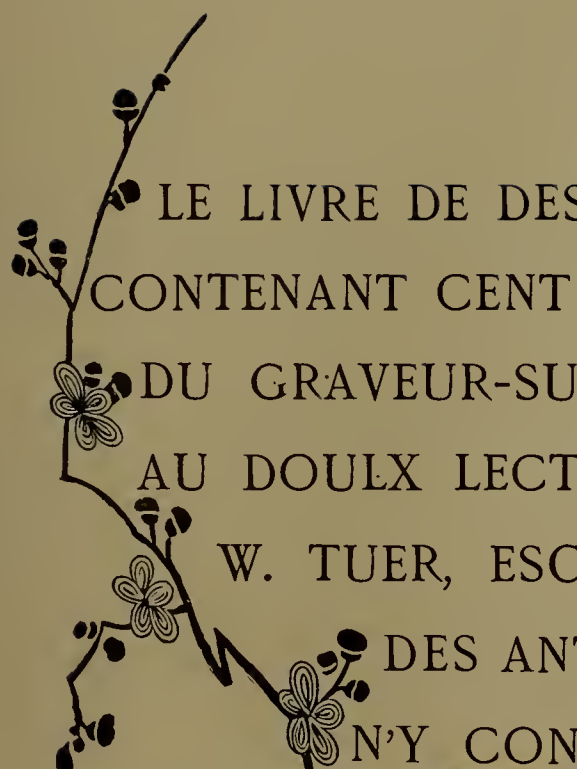
Der freundliche Leser wird jetzt wünschen, wir möchten unsere Schablonen numeriren und ein Wort zu ihrer Erläuterung sagen. Mit dem Numeriren bin ich einverstanden; was aber das eine „Wort“

anbetrifft, so fürchte ich sehr, es könne gleichbedeutend sein mit Einzelbeschreibung. Viele, vielleicht die meisten der Schablonen sind bedeutungsvoll und illustrieren oder beziehen sich doch auf Legenden und Sagen, welche entweder den Chinesen entlehnt wurden, oder die ihren Ursprung im Dunkel der japanischen Geschichte haben. Wollte man auf dieselben hier näher eingehen, so müsste dieses ganze Buch zur Einleitung werden und es würde kein Raum bleiben für die Bilder. Ist dem freundlichen Leser jedoch wirklich an solcher Erklärung gelegen, so wollen wir uns damit helfen, dass wie sie nach Art der Auctionskataloge geben :

Nr. 1 zeigt Chrysanthemums und Schmetterlinge ; 2, Hase und Wellen ; 3, Karpfen und Wellen oder Wasserfall ; 4, Wilde Gänse ; 5, Chrysanthemums auf Moiré-antique-Grunde ; 6, Chrysanthemums und Ahornblätter ; 7, stark stilisirte Chrysanthemums ; 8, Sonnenschirm mit Marke und Wappen des Besitzers ; 9, stilisirte Bambusstauden ; 10, Rechen, Besen und Tannenzweige (Sinnbilder für langes Leben) ; 11, Chrysanthemums und Weiden ; 12, Bachkrebse ; 13, Schildkröte und Wellen ; 14, haarschwänzige Schildkröte (der haarige Schwanz ist ein

besonderes Sinnbild für langes Leben); 15, Kraniche zwischen Bambus-
 stauden; 16, gespritzte Zeichnung; 17, Karpfen und Wasserfall; 18,
 Chrysanthemums mit einem stilisirtem Chrysanthemum im Hintergrunde;
 19, Blüthe und Schmetterlinge; 20, Chrysanthemums mit Hintergrund
 von goldgetipfelter Lackwaare; 21, Phönix auf einem Grunde grober,
 gewebten Stoff andeutender Fäden; 22, verschiedene Chrysanthemums;
 23, Chrysanthemums; 24, Fächer mit Chrysanthemums und Schmetter-
 lingen auf geflecktem Grunde; 25, Ogi-Fächer mit Chrysanthemums und
 Schmetterlingen; 26, Karpfen und Wasserfall; 27, Schmetterlinge und
 Bambus; 28, Blumenkörbchen und kriechende Pflanzen; 29, Trauben
 und Weinblätter auf Liniengrund; 30, stilisirte Blumen; 31, Kraniche
 mit hochstilisirten Tannenzweigen (Sinnbild langen Lebens); 32, grobem
 Mattenwerk entnommene Motive; 33, Tänzer; 34, stilisirte Blumen
 mit Lichtstrahlen; 35, Gladiolusblüthen auf hochstilisirtem Untergrund
 von Tau- oder Wassertropfen; 36, Bambusstauden; 37, Ahornblätter
 und Wellen (auf welche in einem der „Hundert Gedichte“ Bezug
 genommen wird); 38, stilisirte Pfingstrosen; 39, Drache und Wolken,
 in punktirten Conturen dargestellt; 40, Karpfen und Wellen.

Das möge für die in sich abgeschlossenen Zeichnungen genügen. Bei den andern finden wir die gleichen Gegenstände oft auf demselben Blatte wiederholt, und hier erblicken wir Tannzapfen, Schnecken, Fächer, Spinnweben, Gitterwerk, kriechende Pflanzen, geometrische Figuren, Korbflechtereien, komische Figuren, Tiger, Fische, Embleme, Hagedornmuster, Drachen, Pfauenfedern, wilde Gänse, Kranichflüge, Muscheln, geblünte Leinwand, Kirschen- und Pflaumenblüthen, Weintrauben, Wellen, Wasser, Enten, Wasserpflanzen, Vasen und Kürbisflaschen. Die Schablone Nr. 100 stellt Klappern dar, deren man sich zum Verscheuchen von Vögeln bedient; auf 102 aber, die aussieht wie eine Sammlung von Kinderspielzeug, erblicken wir kostbare Gegenstände, welche alle ein langes Leben symbolisiren und unter dem Namen Takara-mono bekannt sind. Der Leser erinnert sich vielleicht, diese Embleme oder Marken schon auf japanischem Porzellan oder auf Lackwaaren gesehen zu haben; ihre Bedeutung scheint aber nur wenig und selbst nicht von allen gebildeten Japanesen verstanden zu werden.



LE LIVRE DE DESSEINS CHARMANS ET ETRANGES
CONTENANT CENT SPECIMENS FAC SIMILE DE L'ART
DU GRAVEUR-SUR-PAPIER JAPONOIS, PRESENTES
AU DOULX LECTEUR PAR UN CERTAIN ANDREW
W. TUER, ESCÜIER, MEMBRE DE LA SOCIETE
DES ANTIQUAIRES DE LONDRES, LEQUEL
N'Y CONNOIT PAS GRAND'CHOSE.

PARIS :

Baudry et Cie., Libraires-Editeurs, 15, rue des Saints-Pères.

LONDON : The Leadenhall Press, Ltd : 50, Leadenhall Street, E.C.

Liberty & Co., London, Paris, and Yokohama.

Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent, & Co., Ltd :

NEW YORK : Charles Scribner's Sons, 743 & 745, Broadway.

LEIPZIG : F. A. Brockhaus, 16, Querstrasse.

Dédié

à

ce personnage

capricieux,

indéchiffrable,

ondoyant et divers,

dont

l'incorruptibilité est si contrariante

et l'existence

si indispensable :

le doux lecteur.

INTRODUCTION.

*M*I vous ni moi, cher lecteur, ne pouvons certes nous vanter de jouer de bonheur invariablement ; mais les belles et les bonnes choses de ce bas monde—dont la distribution semble abandonnée à un hasard malin—doivent forcément échoir à quelqu'un, et c'est aujourd'hui notre tour.

Le trésor en question, dont nous ne sommes que trop heureux de partager ensemble les séduisantes étrangetés, n'offre peut-être à première vue qu'une maigre apparence : quelques feuilles de papier gris percées de trous ! Figurons-nous pour l'instant que les blancs ménagés dans les estampes ci-incluses sont entièrement découpés et que le dessin est gravé aussi bien au *verso* de la feuille qu'au *recto*—et nous aurons une représentation complète d'un cliché de papier gravé japonais semblable au spécimen qui forme le frontispice de cet ouvrage.

Nous savons déjà, vous et moi, que les impressions fournies par ces clichés de papier sont en usage pour la décoration du coton ou du crêpe que les japonais emploient si généralement pour les vêtements

des deux sexes. Aussi bien on devine que dans le procédé de l'impression, le graveur sur papier ne peut employer qu'un gros pinceau très-mou qui cède à la moindre pression ; autrement ses frêles clichés se trouveraient bientôt en lambeaux. Nous ne doutons point non plus qu'il doive imbiber le pinceau d'une quantité de couleur suffisante pour produire une pleine impression, mais pas assez abondante pour glisser sous la feuille et gêner le relief du dessin.

Notons certains détails. Par exemple, il y a en tête ou au pied de chaque plaque deux marques de poinçon qui ne font pas partie du dessin ; ce sont là évidemment des *marques de contrôle*. En faisant son travail, l'ouvrier japonais passe une épingle ou une pointe quelconque dans ces deux trous qui doivent coïncider avec les marques laissées par chaque impression précédente : il atteint ainsi à une parfaite continuité et exactitude dans le tirage de ses épreuves. Nos imprimeurs lithographiques ne s'y prennent pas autrement pour assurer le contrôle de leur ouvrage.

On remarquera qu'une partie des dessins sont complets en eux-mêmes (voir N^o 26), tandis que d'autres sont ainsi agencés que le dessin se complète par plusieurs impressions successives ; le N^o 7 est un exemple de ces derniers, étant non fini en haut et en bas aussi bien

qu'aux côtés, de sorte que le dessin se peut répéter indéfiniment dans les quatre directions, selon la longueur et la largeur de l'étoffe employée. Dans ce cas-ci, pour imprimer l'étoffe en largeur, le cliché est simplement déplacé de façon que le haut en corresponde avec le bas de



l'impression qui vient d'être obtenue; mais pour avoir un dessin continu en longueur, l'ouvrier retourne sa feuille-cliché et imprime en passant le pinceau sur l'envers. Les deux figures sur cette page sont des exemples du N^o 7 traité de cette manière.



Considérant que les économes enfants de la Terre du Soleil Levant ne gaspillent jamais rien, il n'y a rien qui doive nous étonner dans le fait

que leur feuilles-clichés sont faites pour la plupart de documents hors d'usage.

De curieuses petites indications ont été observées en marge de quelques-uns des clichés (voir N^o 37), lesquelles ont certes leur raison d'être et leur signification ; et en effet on a découvert que chacun des clichés ainsi marqués allaient par paires : ce sont des feuilles pour imprimer en deux couleurs, partie du dessin étant découpée dans l'un et partie dans l'autre. Toutefois un très-grand nombre des meilleurs et des plus beaux dessins ne portent point de ces marques et se reproduisent évidemment en une seule impression. Ce sont surtout ces plaques simples, complètes, que nous reproduisons ici. Nous avons pensé qu'un volume de feuilles-clichés serait plus séduisant qu'un recueil d'impressions tirées de ces clichés. Nous avons même remarqué qu'en certains cas trois clichés et plus étaient requis pour faire un dessin complet, et ceci indique suffisamment que des plaques préparées pour une impression multiple ne peuvent présenter qu'un aspect peu intéressant.

L'examen de notre collection (dont une portion est déjà réservée pour le Museum de South Kensington) nous a amenés à la conclusion

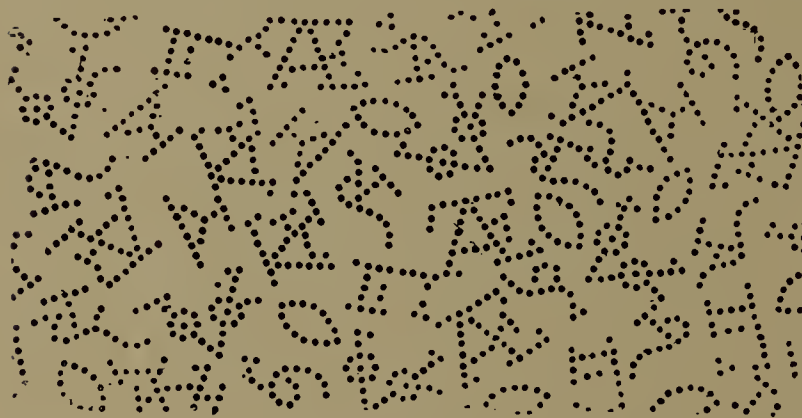
qu'elle formait sans doute partie du stock de quelque japonais du métier. Plusieurs de ces clichés ont évidemment beaucoup servi. Sur quelques-uns de ceux dont il faut plusieurs pour un seul dessin, l'artiste japonais a laissé de la couleur, indiquant ainsi quelles étaient les dernières teintes employées.

Ces clichés sont évidemment un article qui ne peut commander de prix sur le marché au Japon, pas plus que chez nous des cartes de métier à tisser toutes trouées, ou des blocs ayant servi à la gravure sur bois : ils font partie du matériel de travail de l'imprimeur sur étoffes. On a supposé que la collection avait été envoyée en Angleterre par un amateur européen frappé de la beauté merveilleuse des dessins et de l'incroyable habileté déployée par le découpeur. L'amateur en question ne fut pas le seul européen à découvrir la beauté de la gravure-sur-papier japonaise ; car de temps à autre, dans les ventes, nous tombons sur de semblables clichés de papier, mais *neufs* et d'un dessin banal et conventionnel. Ces derniers, toutefois, comme de certains rasoirs proverbiaux en Angleterre, sont manufacturés *pour la vente*, selon toute apparence, et ne forment qu'une insignifiante proportion dans les millions d'éventails japonais et autres objets fabriqués sur un type uniforme et expédiés pour les marchés européens.

Le lecteur nous fera sans doute remarquer que les dessins de quelques-uns de nos clichés présentent un aspect singulièrement familier.

TSFI()S2,ITL+SEI()S2,ITL TSFI()S2,ITL TSFI()
 GStS'S()V/G StS'S()V/G StS'S()V/G StS'
 D E T F C F S D E T F C F S D E T F C F S D E T
 S2,ITL TS S'()S2,ITL TS S'()S2,ITL TS S'()S2,ITL
 S()V/G T S'S()V/G T S'S()V/G T S'S()V'

Cependant, après un examen plus approfondi, on s'apercevra que les imitations de caractères d'imprimerie européens qui les forment n'offrent



aucune signification : plusieurs des lettres sont écrites à rebours, d'autres ont la tête en bas ; et il y en a qui sont groupées si ingénieusement qu'on ne s'aperçoit pas tout d'abord

que la feuille est simplement couverte de répétitions. Quelques-unes de ces soi-disantes inscriptions se composent de monogrammes répétés

indéfiniment ;—et nous voyons d'ici quelque heureux japonais poursuivant fièrement son chemin, revêtu de la tête aux pieds de symboles qui sont de l'hébreu pour lui-même et qu'il sait être tout aussi indéchiffrables pour ses frères ! Pour nous il n'y a point de doute que ces caractères, ces chiffres et ces monogrammes ont été empruntés des navires de commerce portugais et hollandais qui furent les premiers à visiter le Japon aux seizième et dix-septième siècles.

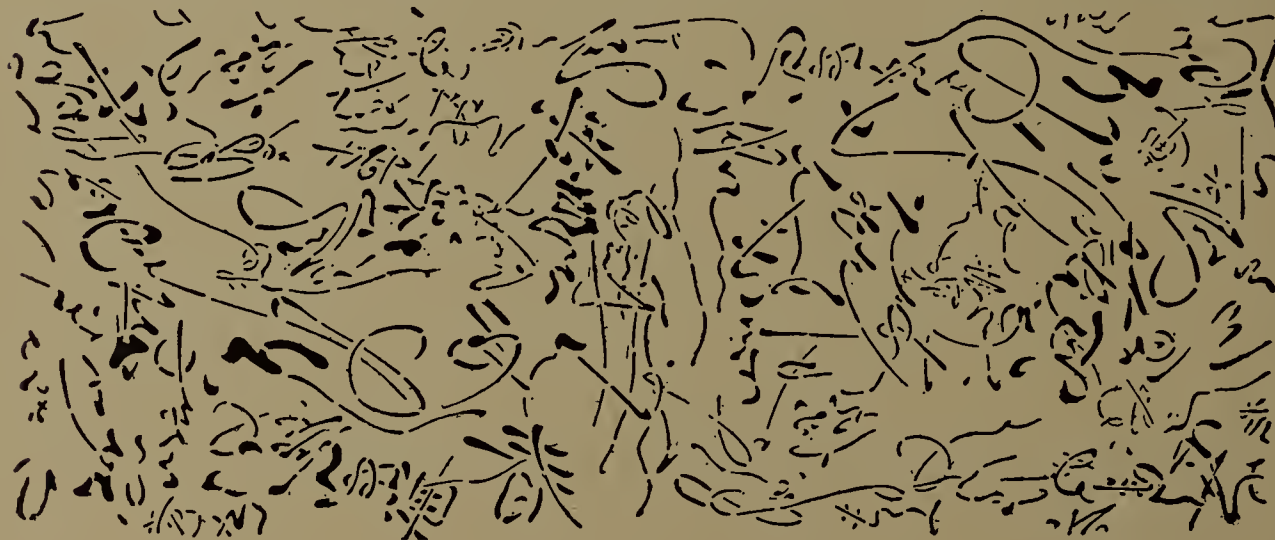
Les dessins de *fond* ou second plan, qu'il serait superflu de représenter de grandeur naturelle, sont quelquefois recouverts d'un dessin plus hardi par une deuxième impression.

Il n'y a pas si longtemps (1852) que le gouvernement britannique



accorda une grosse gratification—4,000 livres sterling—à l'heureux individu qui découvrit la manière de séparer les timbres-poste en entourant chacun d'une bordure percée à l'emporte-pièce. Nous ne pouvons retenir un vague sourire, en tombant sur un cliché de papier japonais divisé en carrés dessinés à jour. Ici, toutefois, le but de cette bordure à jour n'était pas de rendre chaque carré détachable, mais de rattacher une bordure de points à un arrangement de sceaux divers de Daimios (nobles territoriaux), les sceaux étant d'une couleur et la bordure d'une autre. Le cliché qui offre ce poinçonnement est daté 1825 en caractères japonais.

Un curieux cliché que nous reproduisons ici en miniature repré-



sente la lettre d'un amoureux à sa fiancée. On remarquera qu'il y a là un certain effet symétrique produit par l'adoption de différents angles de départ dans l'écriture. Un japonais très-intelligent, M. Kataoka, dit que cette même lettre figura comme document important dans un procès historique où l'amoureux et sa fiancée étaient parties adverses. Ce dessin, dans un but décoratif, exige deux impressions, l'espace laissé entre les caractères devant être rempli par un fond harmonieux de fleurs de marguerites.

Une autre lettre d'amour—celle au côté de laquelle il y a un parapluie—est ainsi conçue :

Kara ka sa no
 honé no kazu hado
 Otokowa aré dó
 hiro gété sasuwa
 nushi bakari.

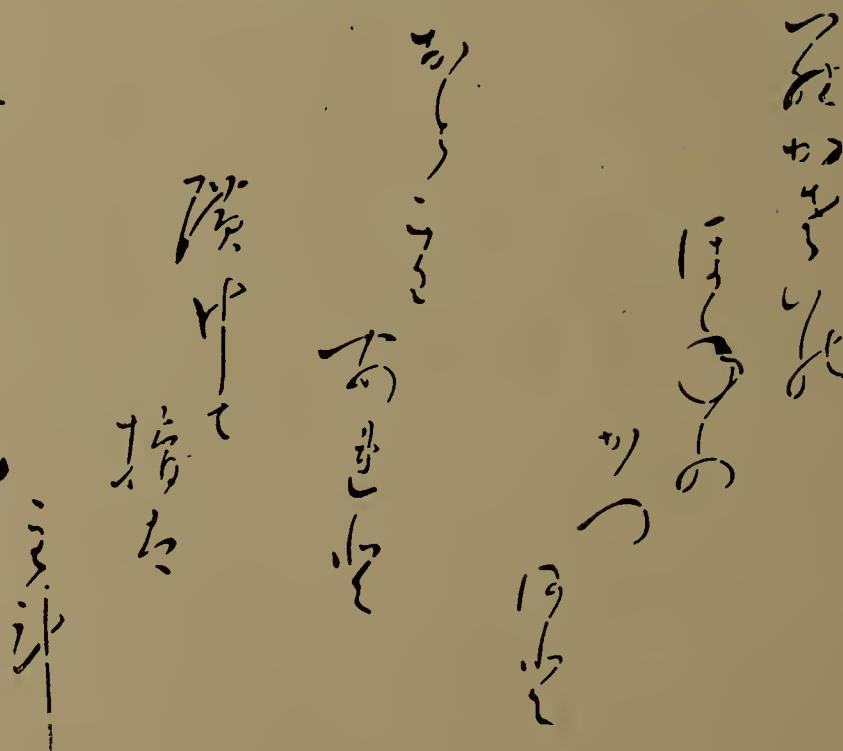
que Mr. Wilfrid Meynell a mis en vers, comme suit :

"As parasols have many ribs,
 So have I lovers—and their fibs.
 But only, only to your eye
 Is bared my heart and all it holds,
 E'en as the parasol unfolds
 Beneath the burning sky."

et que nous traduirons :

Comme les membres d'une ombrelle,
De mes amants la ribambelle
Ou s'entrechoque ou se sépare
Avec roideur.

Mais c'est pour toi, ô mon soleil !
Qu'à un parasol-fée pareil,
De lui-même, sans crier gare—
S'ouvre mon cœur !



Dans un certain nombre de feuilles-clichés, le découpage a pratiqué tant de *jours* que le papier en devient à peine maniable ; dans ces cas-ci, le squelette tremblant de la feuille est maintenu ferme par un réseau capillaire de fils de soie. Ces fils sont si fins qu'ils ne produisent point d'effet sur le pinceau et ne laissent pas de marque sur l'étoffe, et le filet est à la fois si fort et si délicat qu'on le pourrait croire tissu par une araignée ; s'il présente une apparence d'irrégularité dans quelques-uns des spécimens donnés ici (et ces spécimens sont présentés à dessein), cette irrégularité est entièrement due à un long usage.

Maintenant s'élève la question : Comment ces fils sont-ils venus là ?

Comme ils font corps avec le papier il est évident que l'ouvrier, quelque adroit qu'il fût, en découpant le dessin, ne pouvait éviter de trancher ces fils. L'énigme semble indéchiffrable jusqu'à ce que nous remarquions dans la marge des clichés de fines lignes parallèles correspondant aux fils qui traversent le dessin même. Ceci indique que les fils sont à l'intérieur de la structure du papier, et comme ils ne peuvent y avoir été introduits à l'aide d'une aiguille, il devient clair qu'il doit y

avoir deux épaisseurs de papier. Toutefois les difficultés qui accompagneraient la production d'une feuille-cliché double préparée de cette manière sont si énormes que pendant bien longtemps, vous et moi, ami lecteur, avons pu hésiter à croire ce que *votre* sens commun indique comme la seule solution possible—et que moi je me refusais d'abord positivement à croire. Non sans quelque difficulté nous finîmes par diviser un cliché par le milieu et trouvâmes les fils blottis entre les deux feuilles.

La question se réduisait donc à ceci :

- (1) Comment un ouvrier, à moins d'être doué d'une adresse de magicien, pouvait-il découper deux feuilles-clichés d'un dessin élaboré—absolument identiques ?
- (2) Comment avait-il placé les fils dans leur position ? Et, ce qui est le plus difficile de tout,
- (3) Comment, après avoir placé les fils, s'est-il arrangé pour coller si bien les deux feuilles ensemble que non seulement chaque fil restât à sa place, mais aussi que les deux feuilles n'en fissent plus qu'une ?

L'explication qui suit n'est croyable que si l'on se rappelle ce que les japonais sont capables de faire avec leurs doigts.

L'artiste-ouvrier prend une demi-douzaine de feuilles de fort papier fait de la fibre du mûrier (*Broussonetia papyrifera*) préparé avec le jus du coïx larme (*diospyrus virginiana*) et rendu imperméable par une addition d'huile qui sèche dûre comme un vernis. Il place au dessus de ces feuilles le dessin de l'artiste tracé à l'encre. Puis, les feuilles étant fermement fixées, il commence à couper avec un long canif très-mince qu'il pousse devant lui comme nos graveurs sur cuivre poussent le burin. Lentement et sûrement la lame affilée mord au travers de la petite pile de papier gris et suit fidèlement les courbes du dessin. Pour les trous ronds ou points le couteau fait place à un emporte-pièce très-fin, car si l'ouvrier se servait d'une épingle, des bosses se produiraient—ou plutôt le papier *baverait* tout autour de chaque petite ouverture, et le dessin ne pourrait pas s'imprimer avec une netteté parfaite. Lorsque le découpage est terminé, deux des feuilles sont mouillées pour qu'elles se dilatent, et—ce qui est d'une importance égale—pour qu'elles se contractent ensuite uniformément en séchant. Puis l'une est étalée et

couverte d'une substance adhésive. Les fils sont alors placés un par un en position, les bouts collés à la marge. La deuxième feuille est ensuite étendue exactement par dessus la première avec l'aide d'épingles placées perpendiculairement dans les trous que nous avons appelés plus haut les *marques de contrôle*, les deux feuilles sont parfaitement superposées et les fils sûrement emprisonnés. La jointure est maintenant si précise qu'une forte loupe ne peut révéler aucune irrégularité, aucune inégalité. Que tout autre qu'un japonais puisse exécuter un travail aussi difficile est tout simplement une impossibilité.

Lorsque le découpeur a disposé de sa première demi-douzaine, il place une *épreuve* (imprimée avec un des clichés qu'il vient de faire) au dessus de la prochaine pile de six feuilles, au lieu du dessin original qui maintenant n'a plus d'existence indépendante, et continue ainsi à découper le même dessin jusqu'à ce qu'il en ait un nombre suffisant pour ce qu'il a à faire. De sa nature même, et surtout lorsque le dessin est délicat et les découpures fines, un cliché en papier ne peut durer bien longtemps. Un grand nombre des spécimens qui figurent dans notre collection ont fait tant de service qu'ils ne pourraient plus être employés.

Le graveur-sur-papier japonais produit deux effets ou impressions avec chacun de ses clichés : l'une de couleur (l'indigo est une couleur favorite) sur fond blanc, et l'autre en blanc sur fond de couleur. La première est produite par l'impression directe, l'autre en imprimant le dessin dans ce que les Anglais appellent un "resist" et qu'à défaut d'un terme technique spécial nous appellerons un réactif, c'est-à-dire une substance dont la pâte de riz forme la base et qui protège les étoffes contre l'action de la teinture. Après l'application de ce réactif, l'étoffe est plongée dans le bain de teinture ; ensuite on enlève le réactif par le lavage.

Il faut une industrie en toute activité pour habiller une population de quelque quarante-un millions d'habitants. Le costume des hommes—lesquels chez cette nation perverse dépassent la population féminine d'environ un demi-million—consiste en une ample robe descendant du cou à la cheville du pied et assemblée à la taille par une ceinture. Les gentilshommes et la bourgeoisie s'habillent de soie, les pauvres et le peuple de coton ou de crêpe. Les chaussettes de coton les plus en usage ont l'orteil séparé—et l'ouvrier japonais, après avoir préalablement ôté ses soques ou pantoufles, se sert fréquemment du pied pour aider la main.

Dans une série d'articles aussi utiles qu'intéressants, Madame Ernest Hart décrit le costume des japonaises. Ce costume, dit-elle, consiste principalement en une longue toge fort lâche et à larges manches ouvertes, appelée "kimono," haute derrière le cou et plus ou moins décolletée par devant, croisée sur le sein, serrée aux hanches et maintenue par une écharpe large et empesée qu'on appelle un "obi." Les japonaises ont le goût extrêmement difficile et minutieux en ce qui concerne la garniture et l'ornementation du kimono, qui même dans les articles bon marché est estampillé de dessins toujours variés et dans lesquels l'artiste a donné libre cours à sa féconde fantaisie. Madame Hart est d'avis qu' "un imprimeur sur calico nourri dans les méthodes anglaises ne peut que s'émerveiller à la vue des dessins élaborés qui émaillent les étoffes japonaises les moins coûteuses. La verve hardie et le fougueux impressionnisme des dessins, leur complication, le nombre des couleurs et teintes employées, lui font bien vite comprendre qu'aucun de ses rouleaux ou de ses blocs ne pourraient produire de semblables résultats" — opinion que le lecteur et moi-même partageons sans réserve.

Un grand nombre de nos trésors en papier gris sont trop grands pour paraître ici. Madame Ernest Hart possède plusieurs très-beaux exemples d'un format encore supérieur qu'on lui a conseillé de faire enfermer dans des cadres décoratifs sur un fond de papier blanc ou teinté pour faire ressortir les dessins : ils ne pourraient, ainsi placés sur ses murs, que figurer à grand avantage, et ne manqueraient pas d'exciter beaucoup d'admiration.

Le japonais, naturellement doué d'un sens intime de la forme et de la couleur apprend le dessin et l'usage des couleurs de la même manière qu'il apprend à écrire, c'est-à-dire qu'on lui fournit des modèles que l'élève a à copier et à recopier jusqu'à ce qu'il puisse dessiner—par exemple un chrysanthème de forme conventionnelle—à peu près aussi facilement que vous et moi, cher lecteur, pouvons écrire *a b c*. La méthode conventionnelle de traiter les objets, animés ou inanimés, copiée à l'origine de l'art peu imagiatif des Chinois, s'est transmise de génération en génération. Plus d'une tentative a été faite de secouer ce lourd manteau de conventualité, mais avec quel succès il ne nous appartient pas d'établir. L'avantage—si c'en est un—de cet art circonscrit

et limité réside dans l'aisance et la rapidité de l'exécution ; et, tout en jugeant souvent un dessin japonais comme trop conventionnel, nous pouvons trouver beaucoup à apprendre dans ses teintes savantes, dans son coloris harmonieux et délicat—et tirer grand profit de la leçon.

Le Professeur Anderson nous dit, dans son ouvrage plein d'érudition "Pictorial Arts of Japan," que l'introduction de cet art au Japon est attribuée à un teinturier nommé Someya Yuzen, vers la fin du dix-septième siècle et que l'usage des clichés de papier a été depuis largement en vigueur pour la décoration des étoffes textiles japonaises. Le procédé a été aussi utilisé pour la production des kakémonos (sortes de peintures ou images suspendues) d'un caractère polychrome. Ces kakémonos, ainsi préparés, sont aujourd'hui rares ; mais il y en a deux au Musée Britannique, N^{os}. 3521-2, appartenant au commencement de ce siècle.

Il est possible toutefois que parmi les beaux kakémonos appartenant à de studieux collectionneurs tels que MM. W. C. Alexander, Ernest Hart, Marcus B. Huish, Phené Spiers, et autres, il est possible, dis-je, que ces messieurs possèdent des exemples d'un travail complexe—commencé avec le cliché et fini à la main, et où la détection est presque impossible.

M. le Professeur Anderson nous a montré une très-belle peinture sur soie d'un épervier et d'une oie sauvage, selon toute apparence faite à l'aquarelle ; mais on nous assure que presque tout le travail a été produit au moyen de nos clichés, les couleurs ayant été graduées avant qu'elles ne séchassent par l'application du pouce ou de toute autre partie de la main de l'artiste, ce qui a produit l'effet du plus parfait lavis. Il est vrai que l'artiste, après avoir tiré l'impression du dernier cliché, emploie le crayon ou le pinceau, ou tous les deux, pour donner les dernières touches à son *épreuve*. Les peintures ainsi produites sur des morceaux de soie ou de toile sont généralement finies avec de délicates broderies en soie de couleur et en fils d'or et d'argent ; elles sont fréquemment montées en albums et vendues comme peintures faites à la main.

J'entends le lecteur dire que nous devrions numéroter nos clichés et ajouter quelques mots d'exposé. Le numérotage est une bonne idée ; mais quant aux *quelques mots* d'exposé, j'ai bien peur que cela ne veuille dire une description de chaque pièce. La plupart des clichés sont gros de signification : leurs sujets illustrent ou suggèrent des légendes et des superstitions qui peuvent tirer leur origine de la mythologie chinoise ou

des limbes reculés de l'antiquité japonaise. Présenter ces légendes en détail serait faire de ce livre une Introduction interminable, au préjudice des images. Mais si le lecteur insiste, nous pourrions peut-être arriver à un compromis en ayant recours à la méthode rapide d'un catalogue de commissaire-priseur :

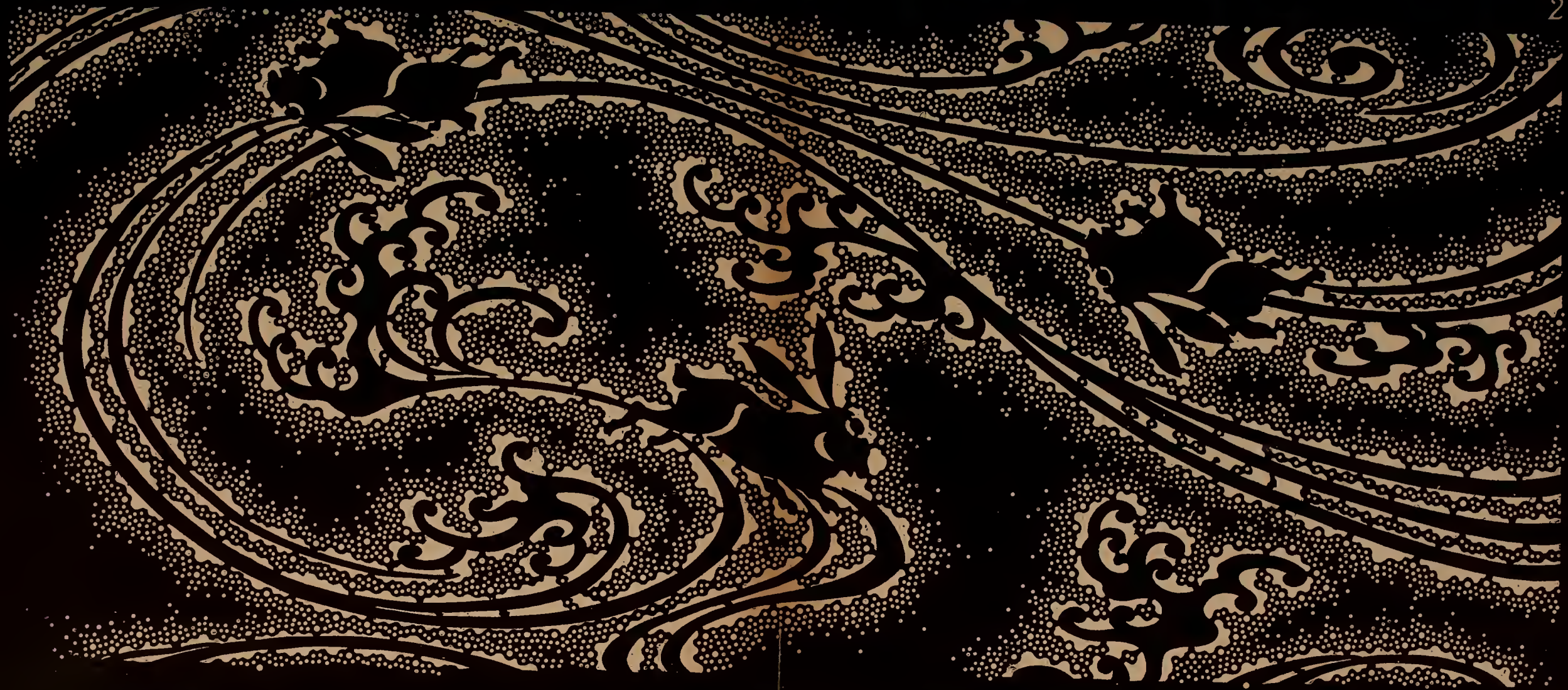
Le N^o 1 est un dessin de chrysanthèmes et de papillons ; N^o 2, lièvres et vagues ; 3, carpe et vagues ou cataracte ; 4, oies sauvages ; 5, chrysanthèmes sur fond moire antique ; 6, chrysanthèmes et feuilles d'érables ; 7, chrysanthèmes, très-conventionnels ; 8, parapluies, avec caractères et les écussons de leurs propriétaires ; 9, bambous conventionnels ; 10, rateaux, balais et branches de sapin (signes de longévité) ; 11, chrysanthèmes et saule ; 12, écrevisses ; 13, tortue et vagues ; 14, tortue à queue velue (queue velue, signe spécial de longévité) ; 15, grues parmi les bambous ; 16, dessin d'éclaboussures ; 17, carpe et cataracte ; 18, chrysanthèmes avec fond de chrysanthèmes conventionnels ; 19, fleurs d'arbre fruitier et papillons ; 20, chrysanthèmes, sur fond suggéré par quelque article de laque pointillée d'or ; 21, phénix sur fond de filaments grossiers, suggérant le procédé du tisserand ; 22, variétés de

chrysanthèmes ; 23, chrysanthèmes ; 24, éventails avec chrysanthèmes et papillons sur fond pointillé ; 25, éventail dit "Ogi," avec chrysanthèmes et papillons ; 26, carpe et cataracte ; 27, papillons et bambous ; 28, corbeilles de fleurs et plantes rampantes ; 29, raisins et feuilles de vigne sur fond réglé ; 30, fleurs conventionnelles ; 31, grues sur pins très-conventionnels (signe de longévité) ; 32, dessin suggéré par une natte rudimentaire ; 33, danseurs conventionnels ; 34, dessin de fleurs conventionnelles avec rayons de lumière ; 35, glaïeuls sur fond très-conventionnel de rosée ou gouttes d'eau ; 36, bambous ; 37, feuilles d'érables et vagues (image à laquelle il est fait allusion dans les "Cent Poèmes") ; 38, pivoine conventionnelle ; 39, dragon et nuages dessinés en points ; 40, carpe et vagues.

Voici pour les dessins complets. En ce qui concerne ceux qui se composent d'un même sujet répété, nous avons des pommes de pin, des colimaçons, des éventails, des toiles d'araignée, des treillis, des plantes grimpantes, des figures géométriques, des paniers, des personnages grotesques, des tigres, des poissons, des emblèmes, un dessin d'aubépine, des dragons, des plumes de paon, des oies sauvages, des volées de grues,

des coquillages, une représentation de toile ouvrée, des fleurs de cerisier et de prunier, vigne, vagues, eau, canards, plantes aquatiques, vases et gourdes. Le curieux cliché N^o 100 représente des claquettes servant à effrayer les oiseaux ; et 102, qui ressemble à une collection de joujoux, représente en réalité des objets précieux, emblématiques de bonne chance et connus sous le nom de takara-mono. Plusieurs d'entre nous se rappelleront avoir vu ces marques ou emblèmes sur des articles en porcelaine ou en laque ; mais leur signification, même pour les japonais lettrés, semble être peu connue.

















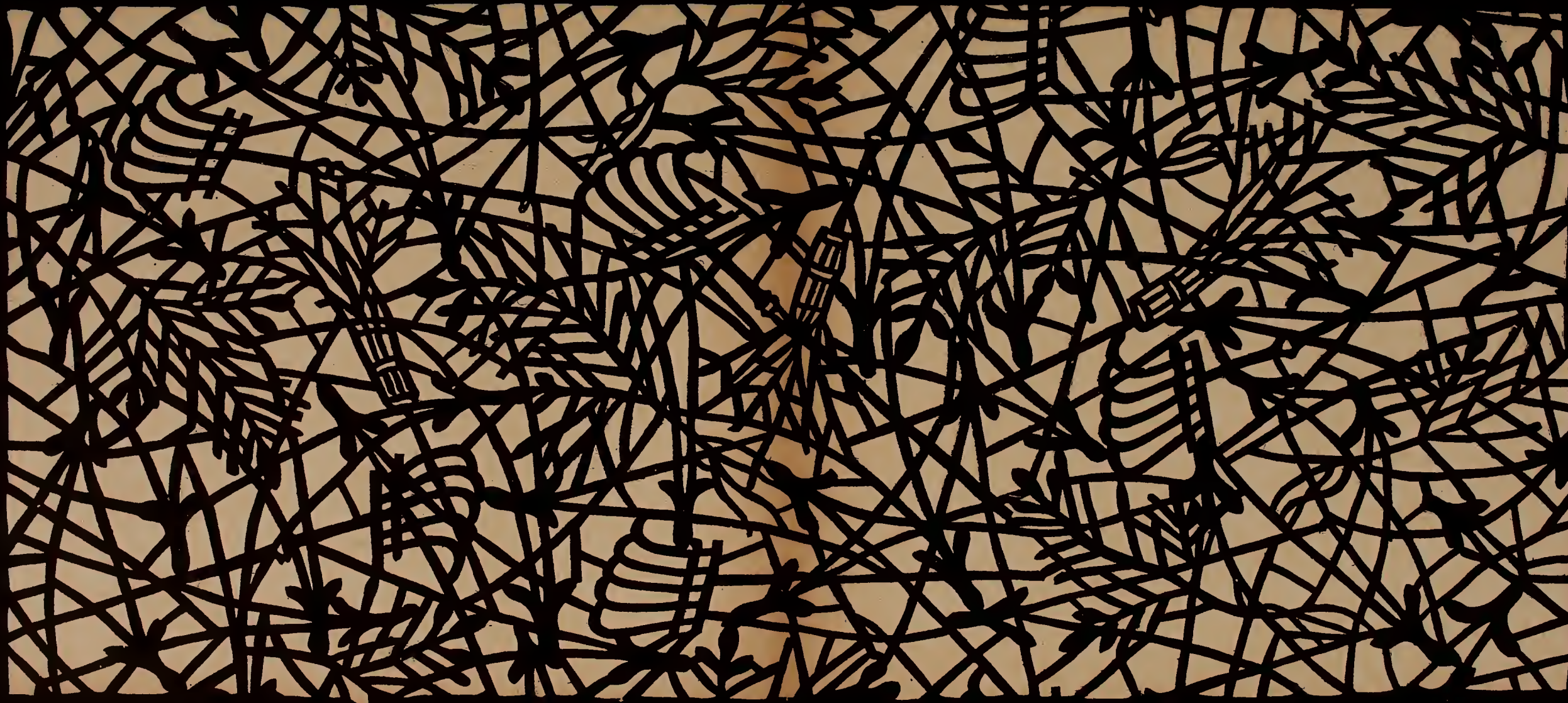














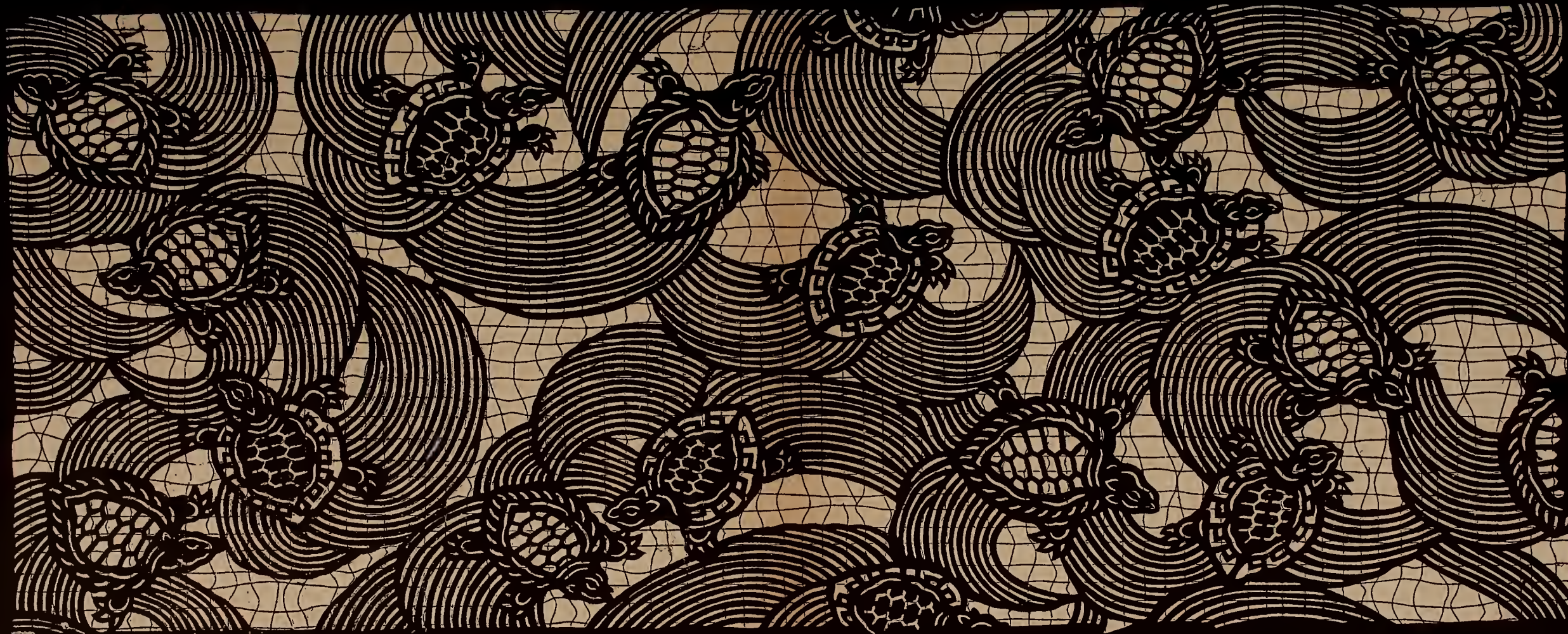










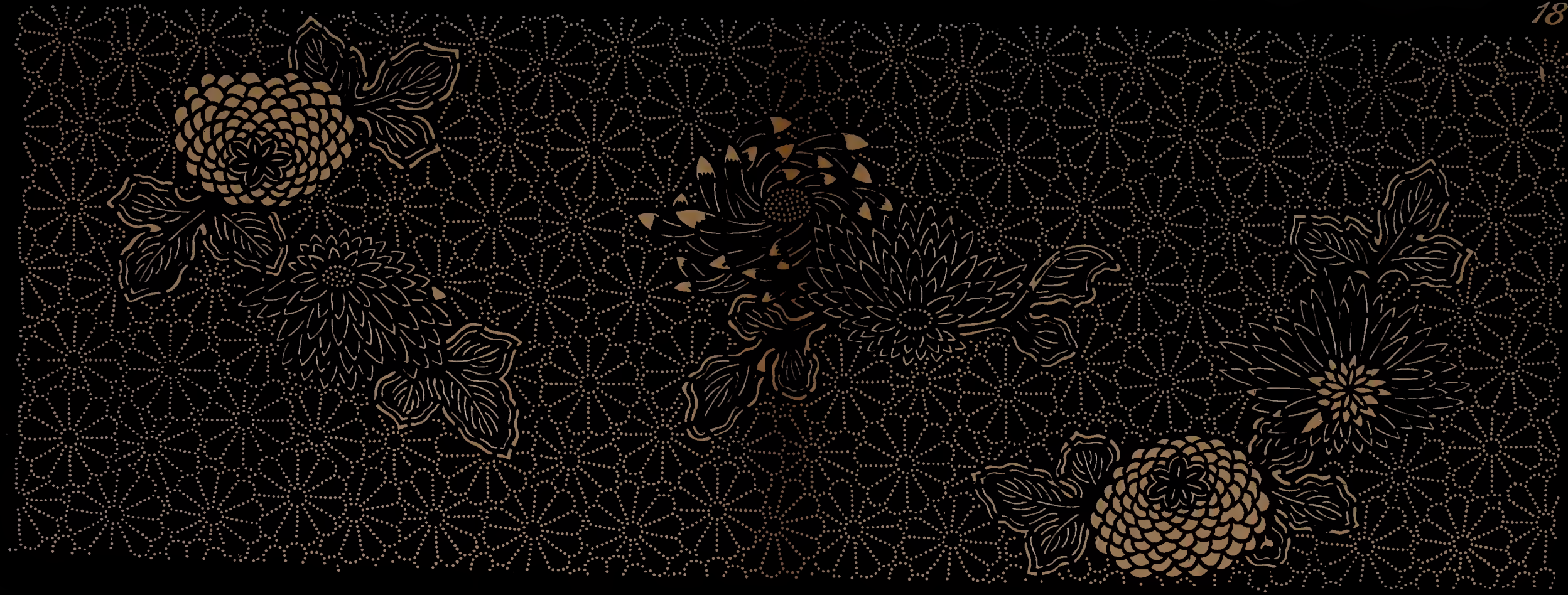




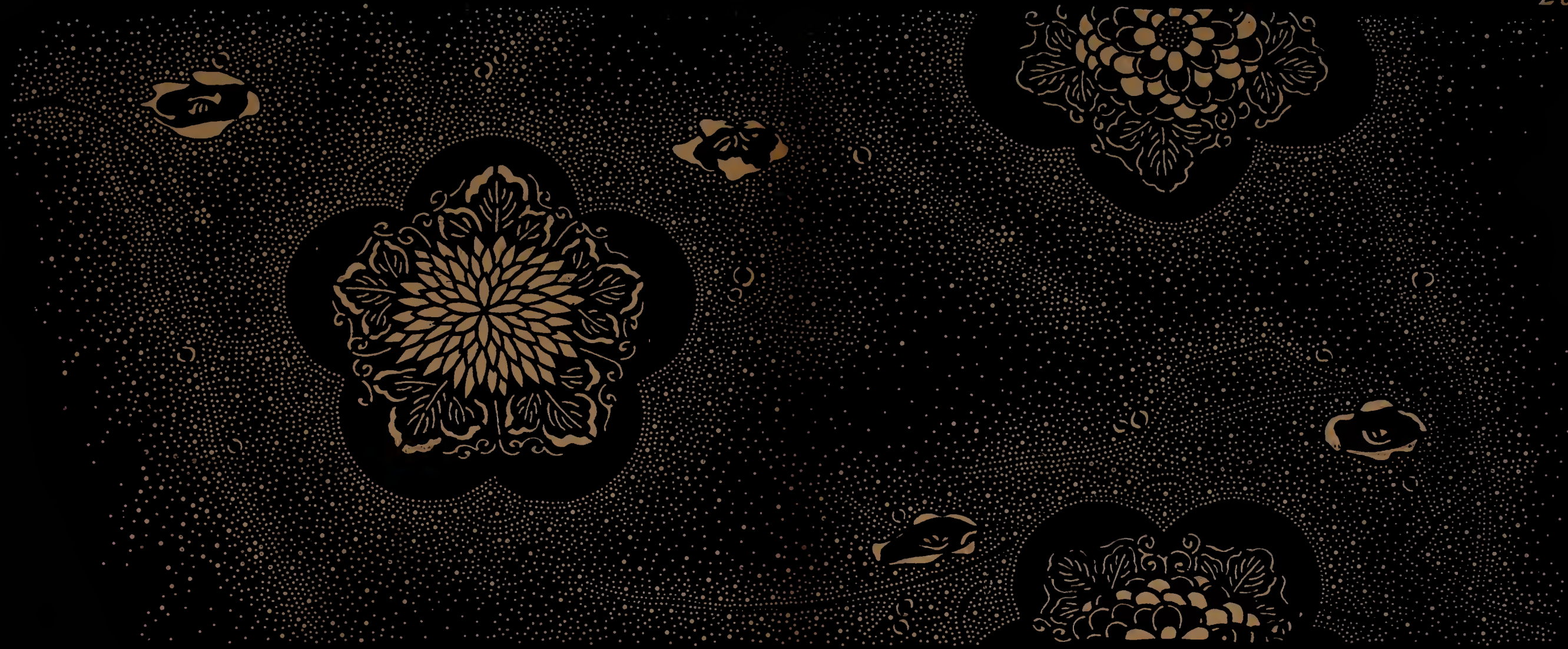


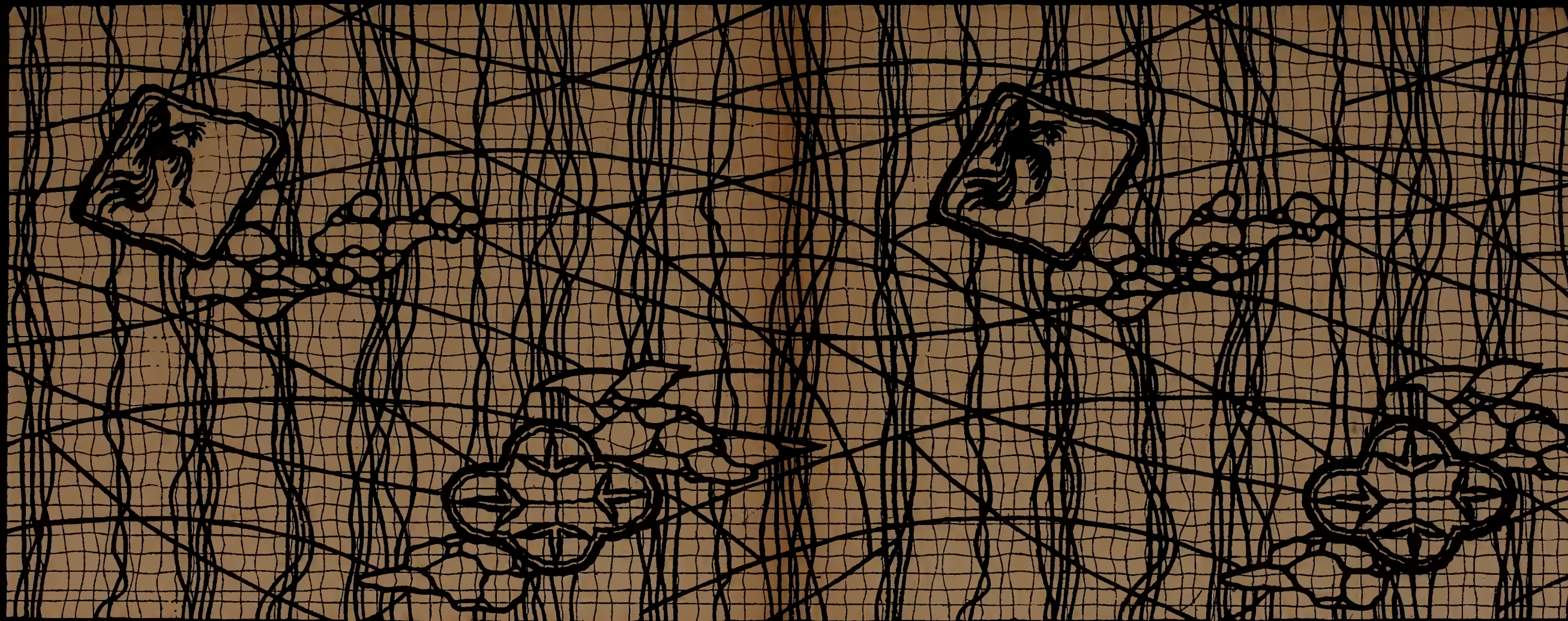


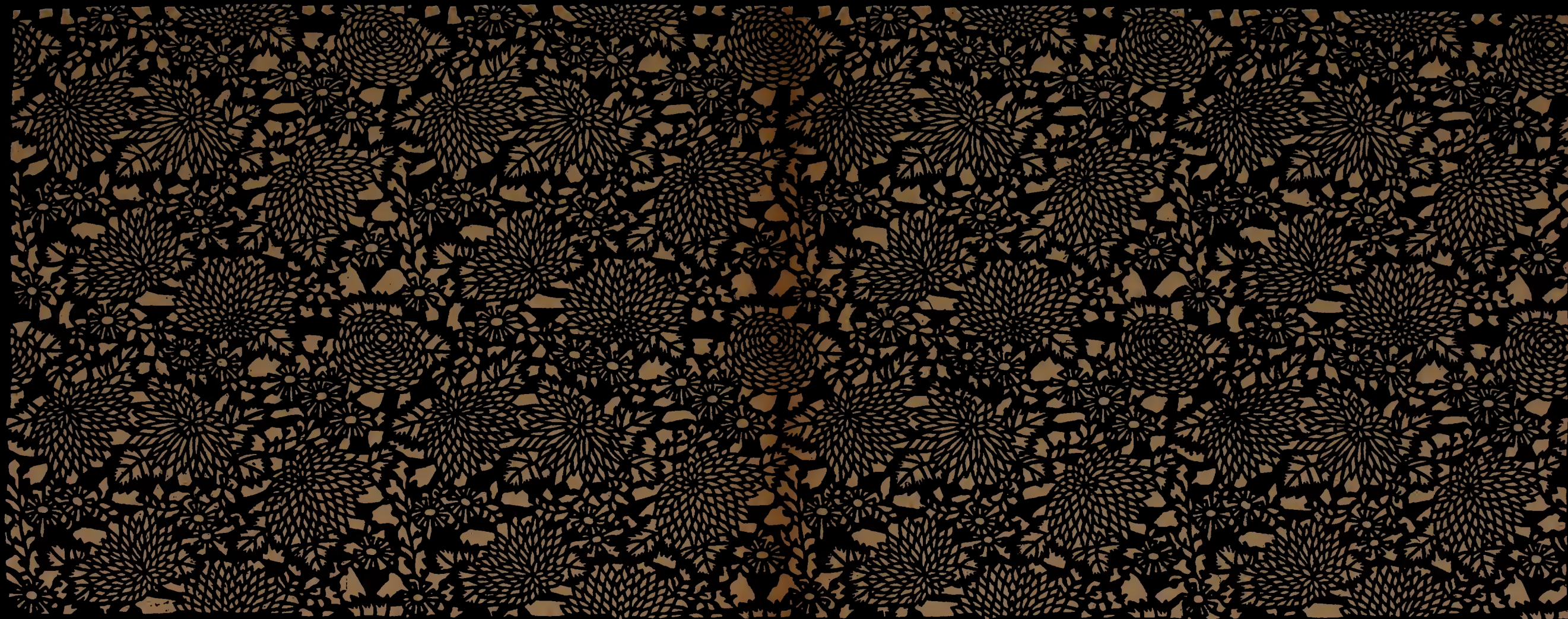


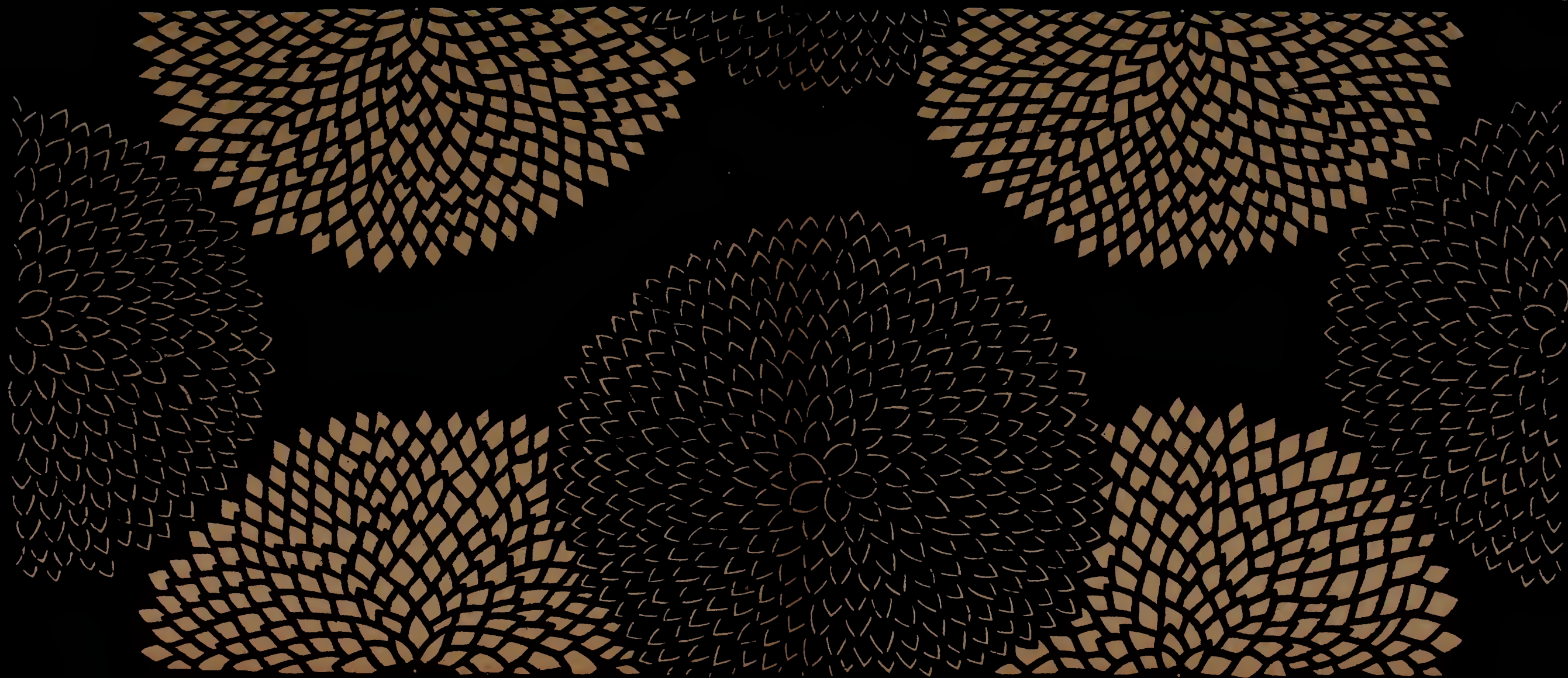












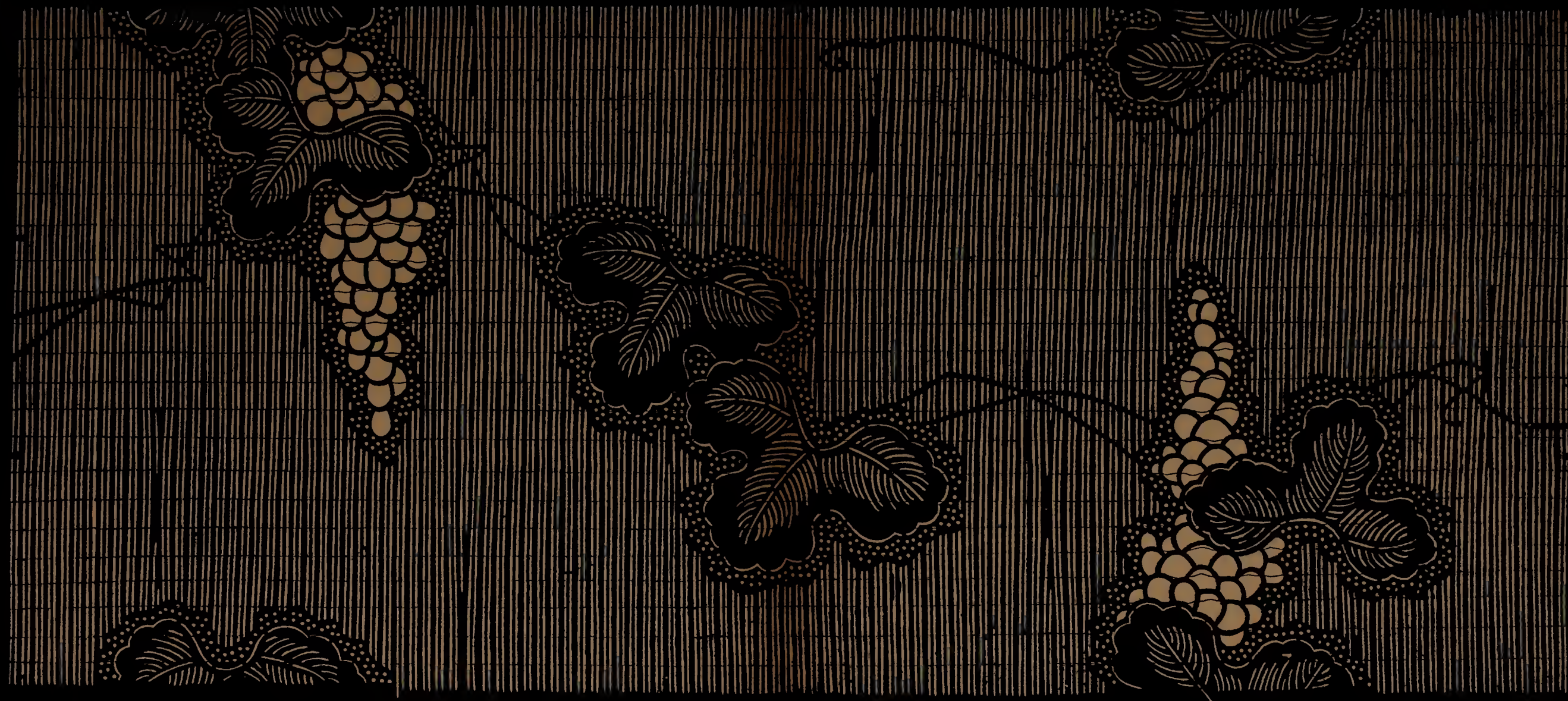


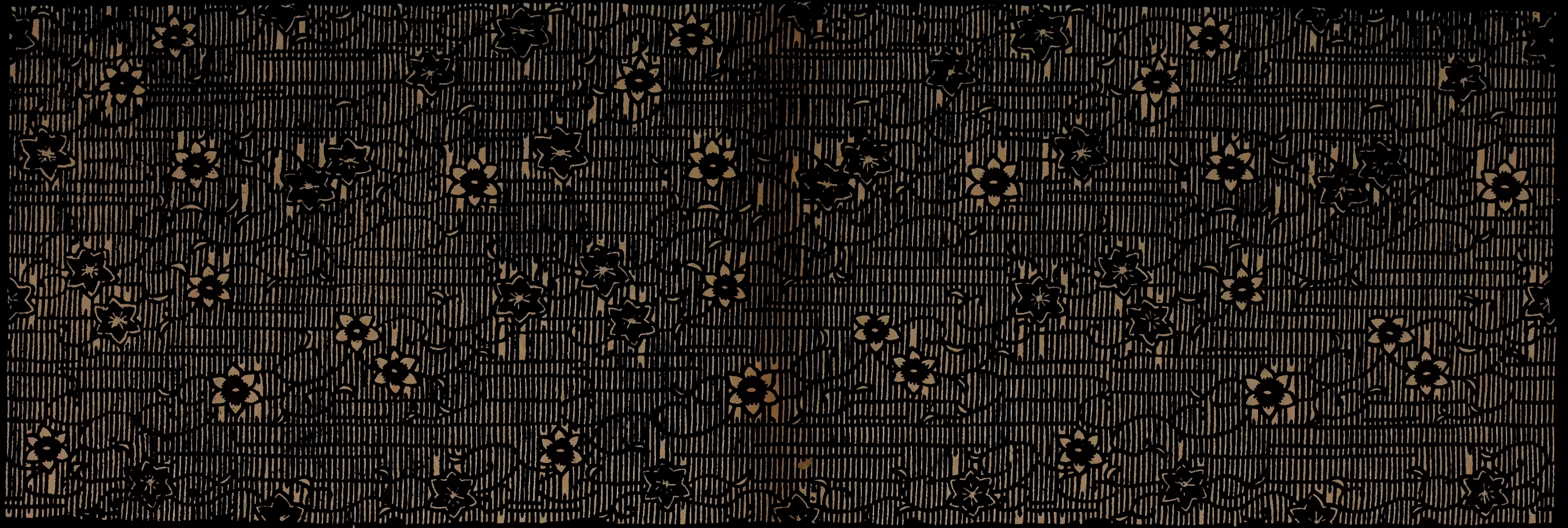






















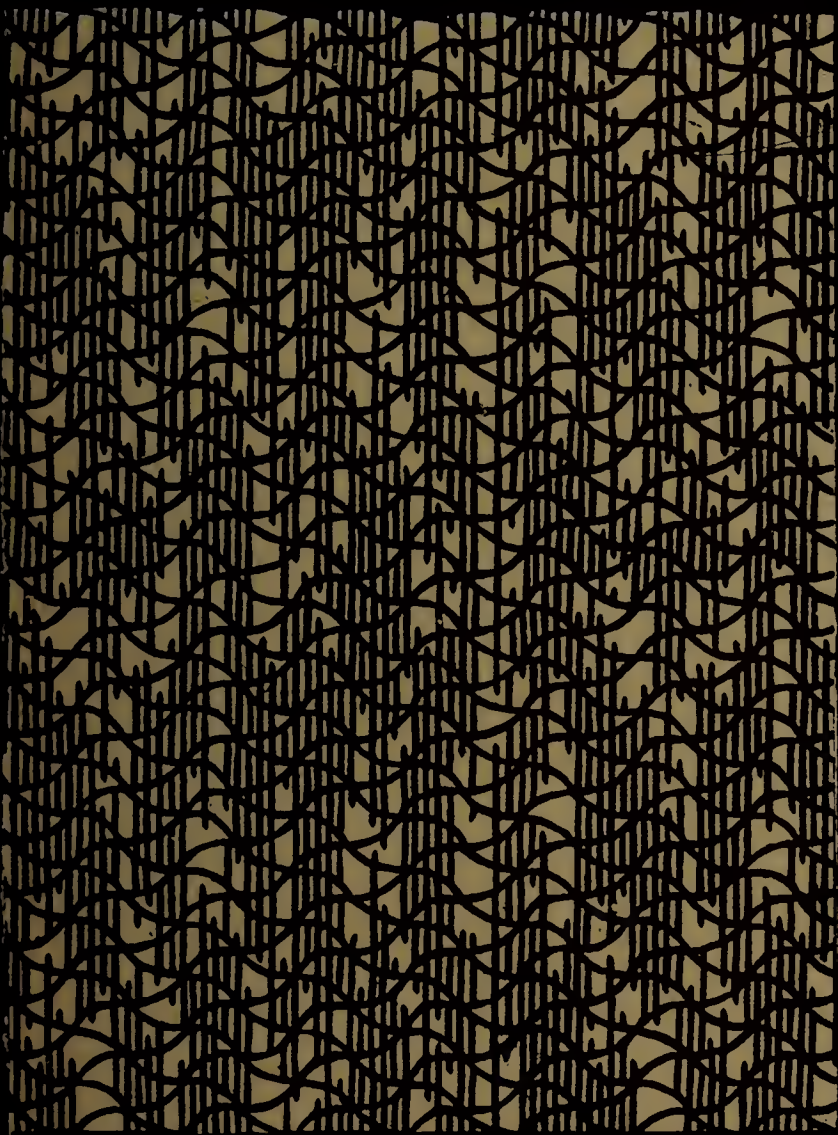








43



44





47



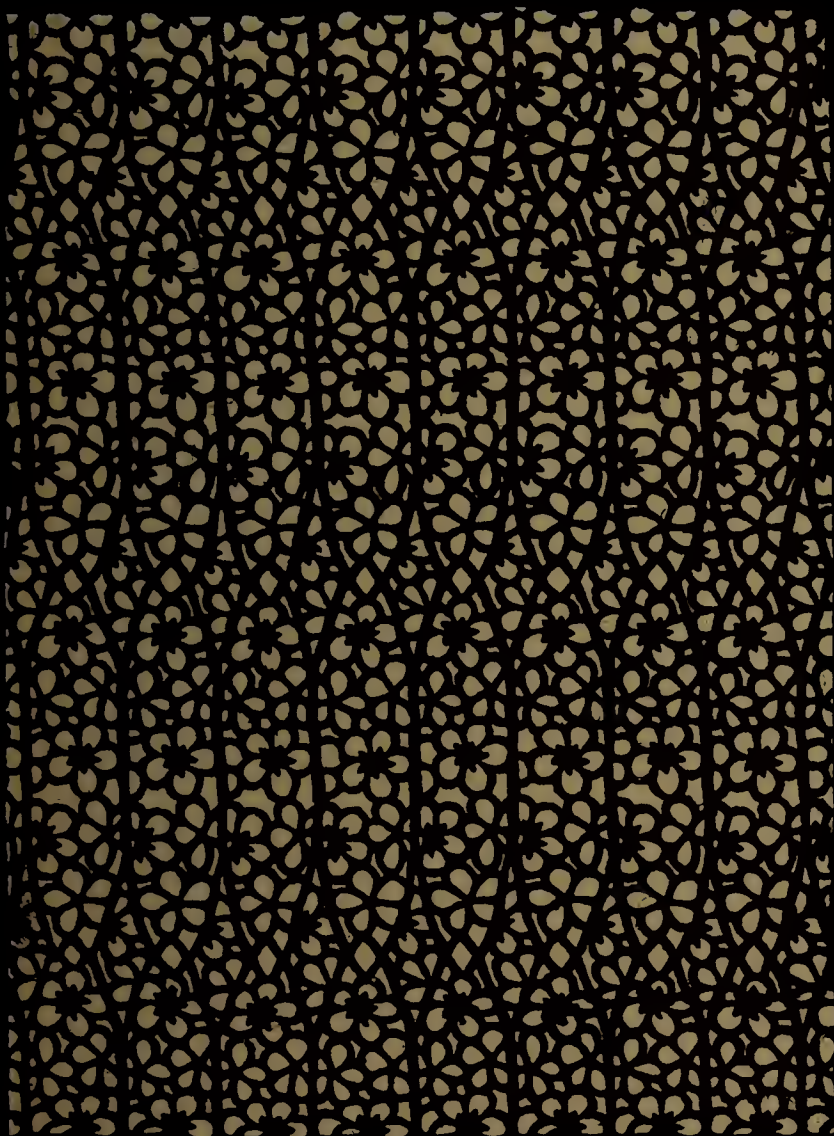
48

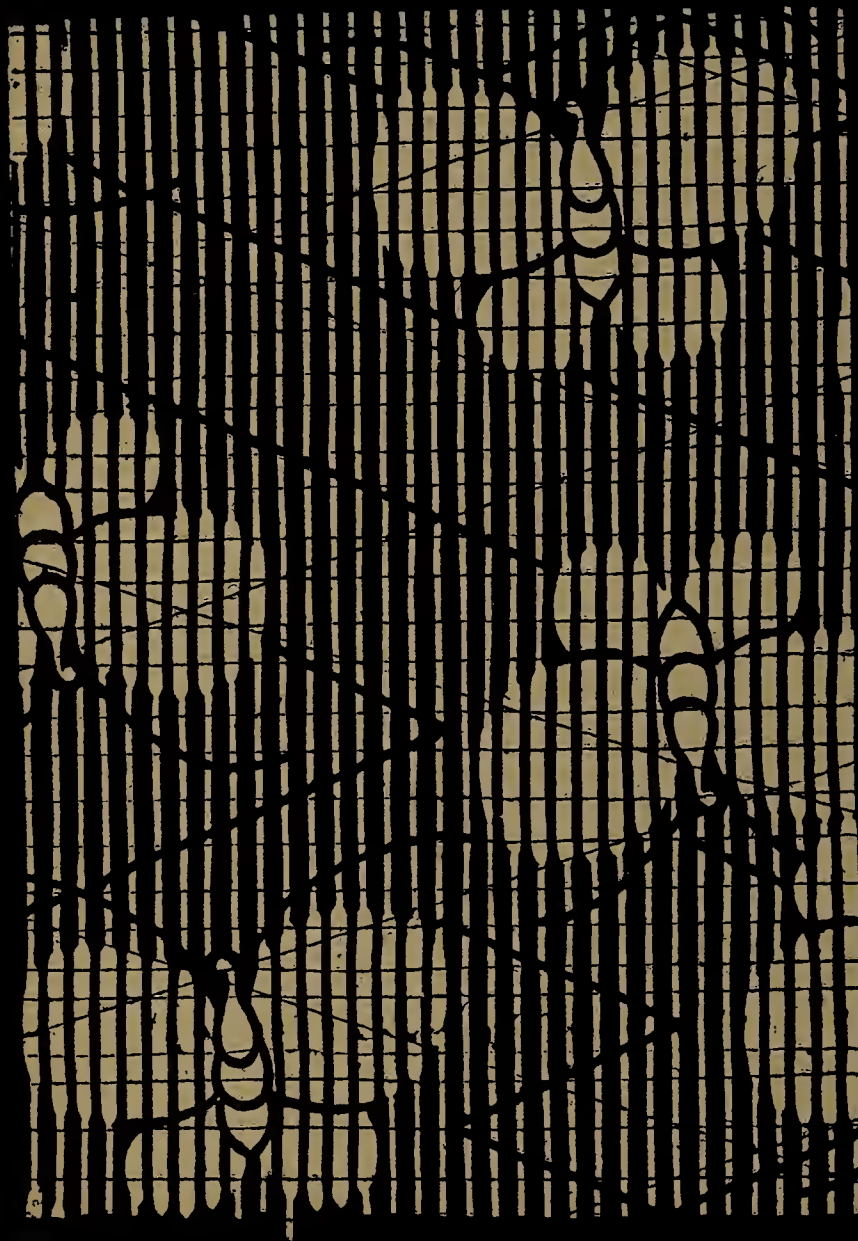


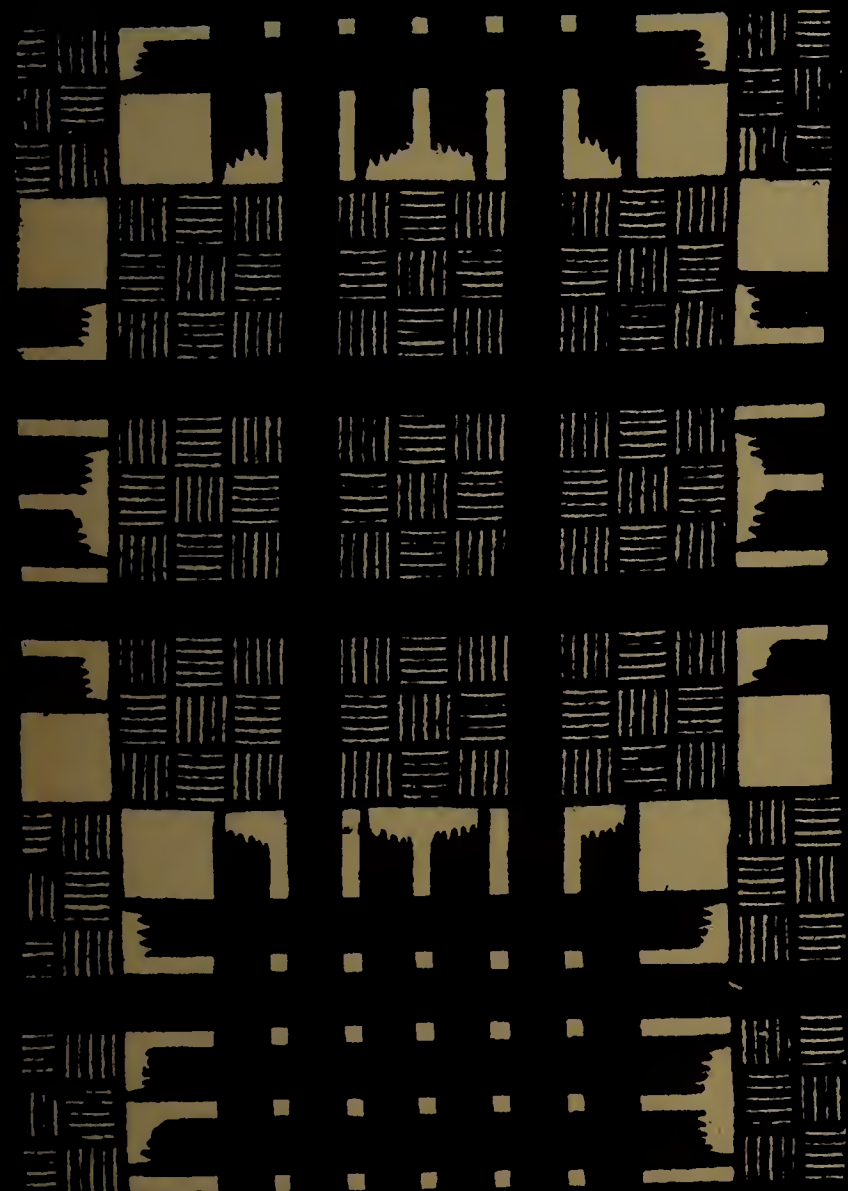


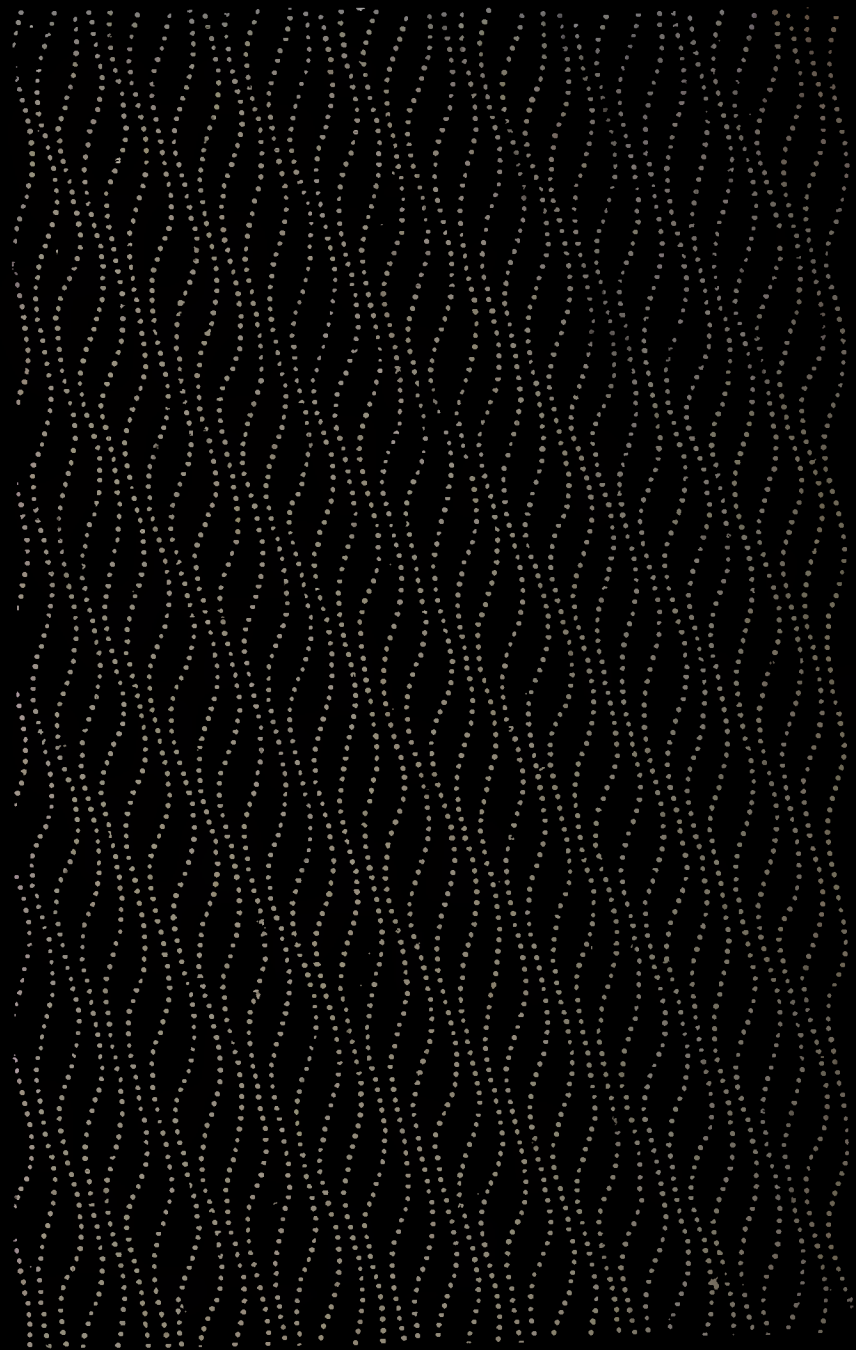
49-52







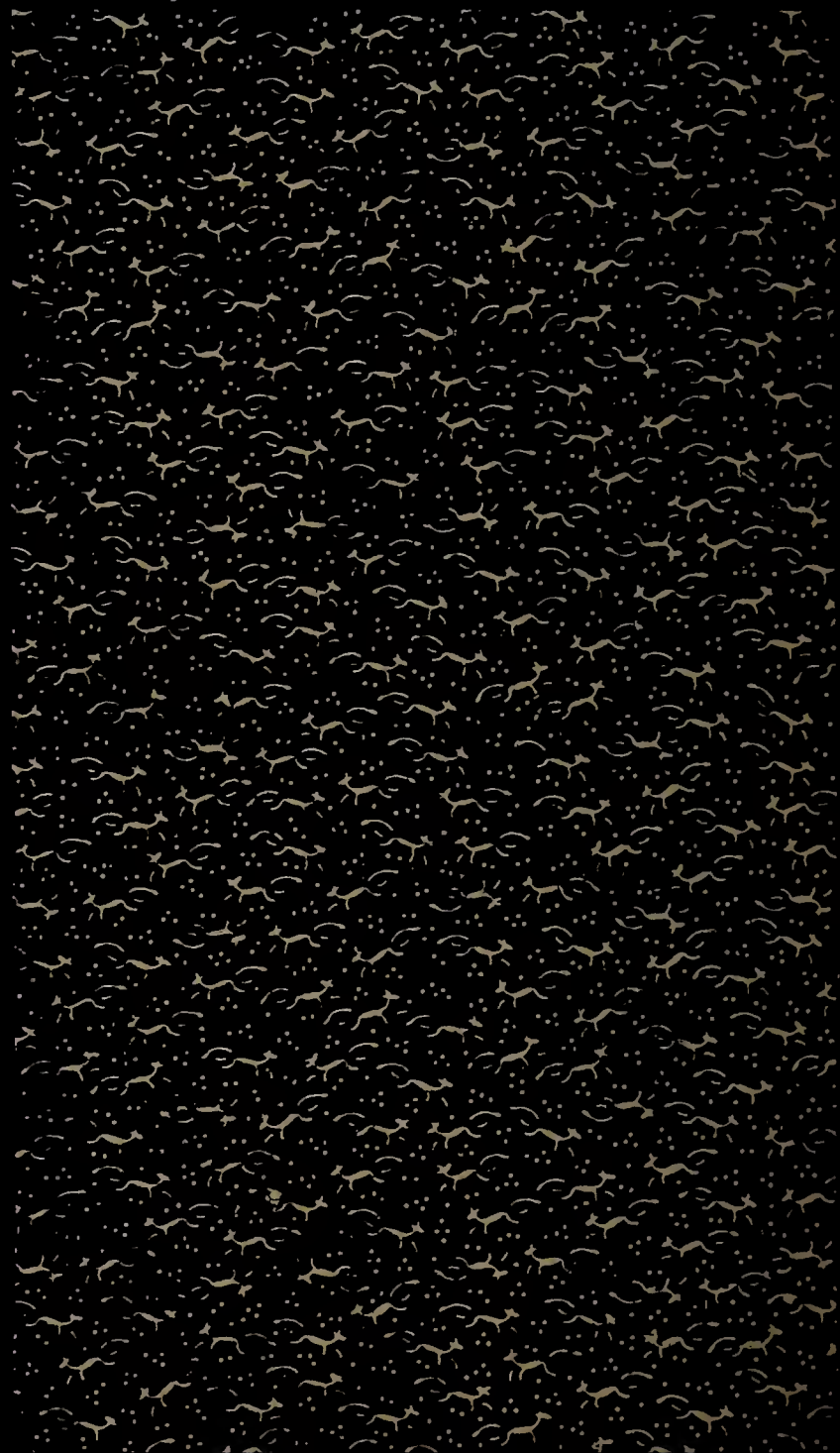


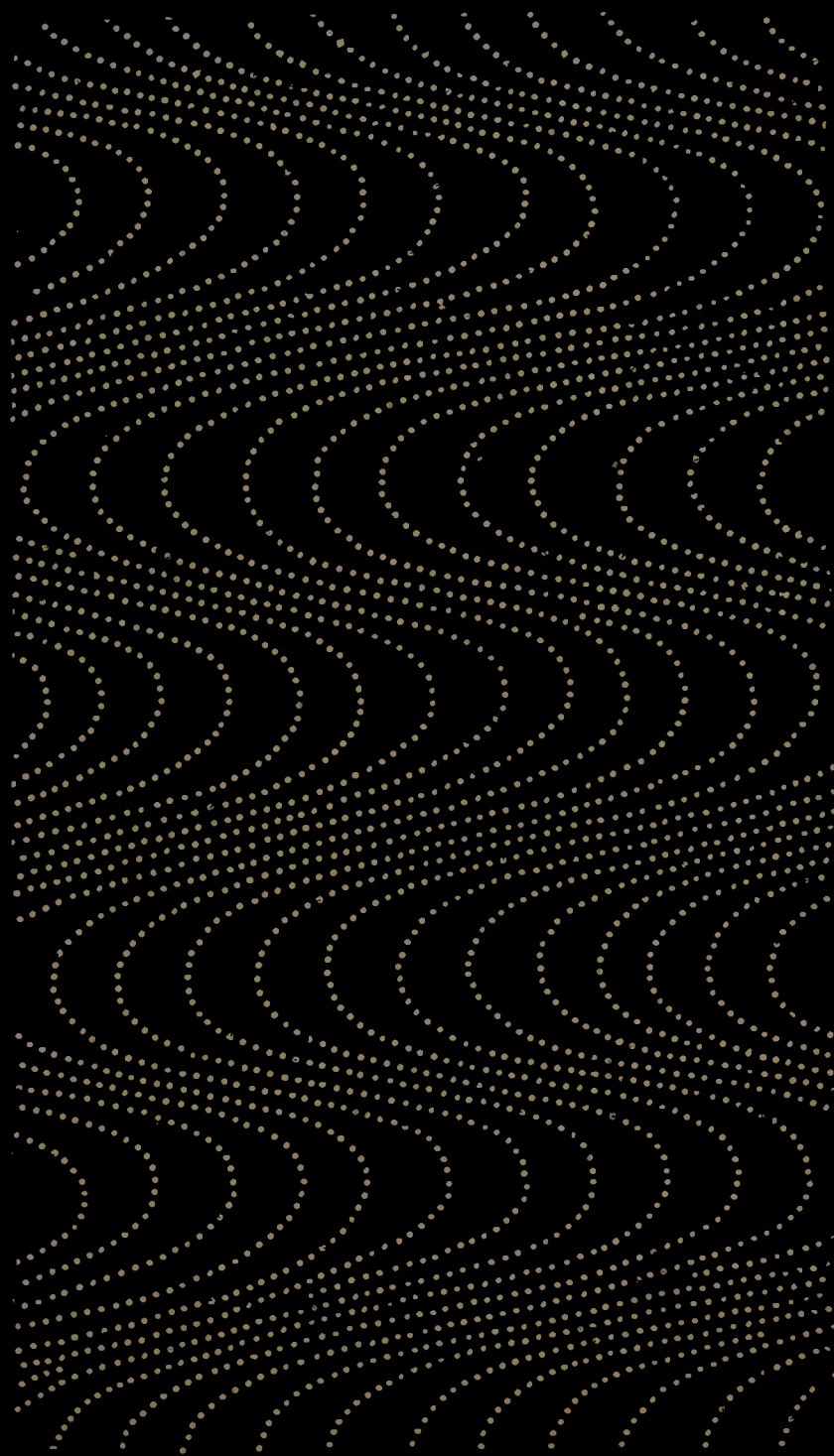














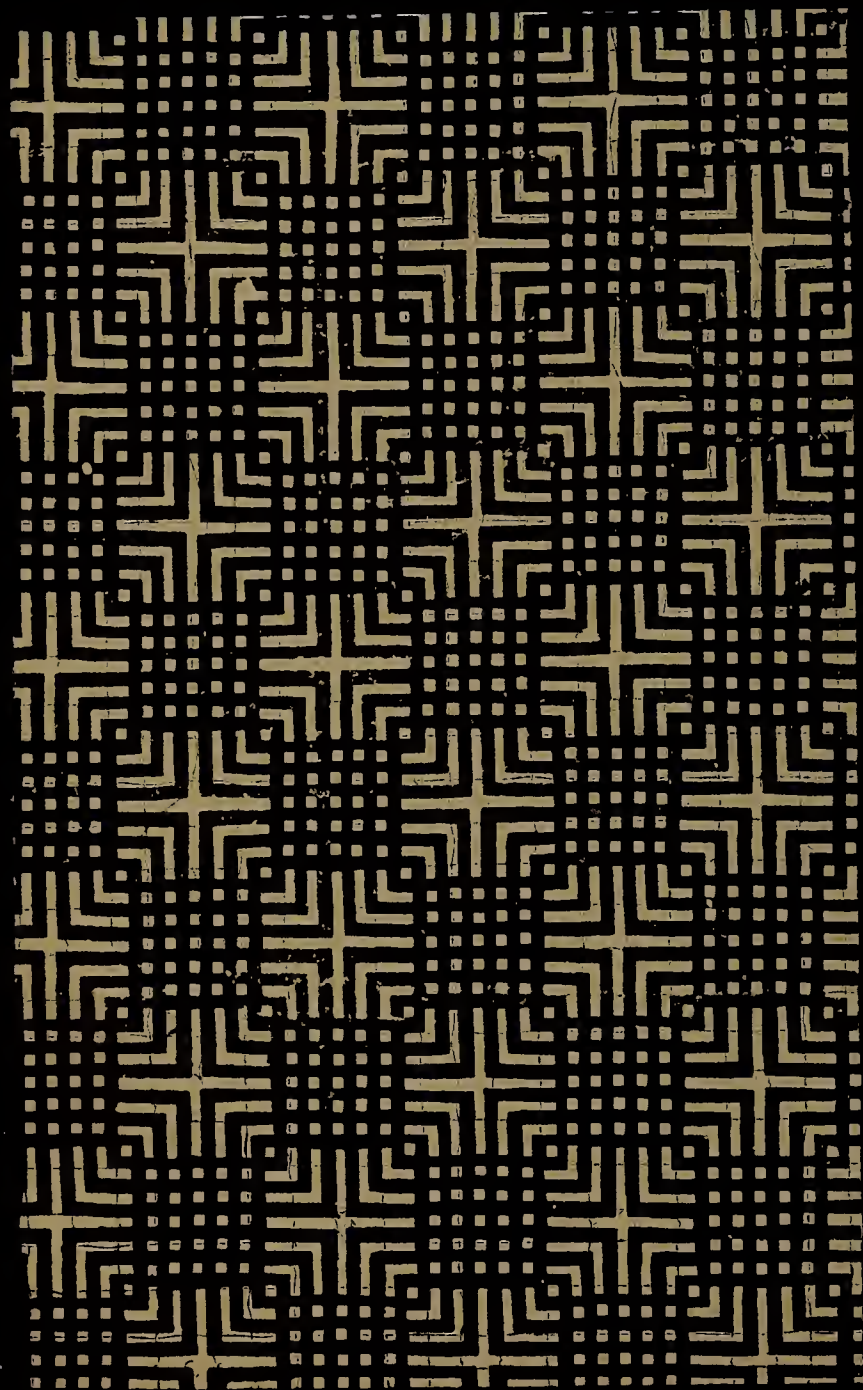


















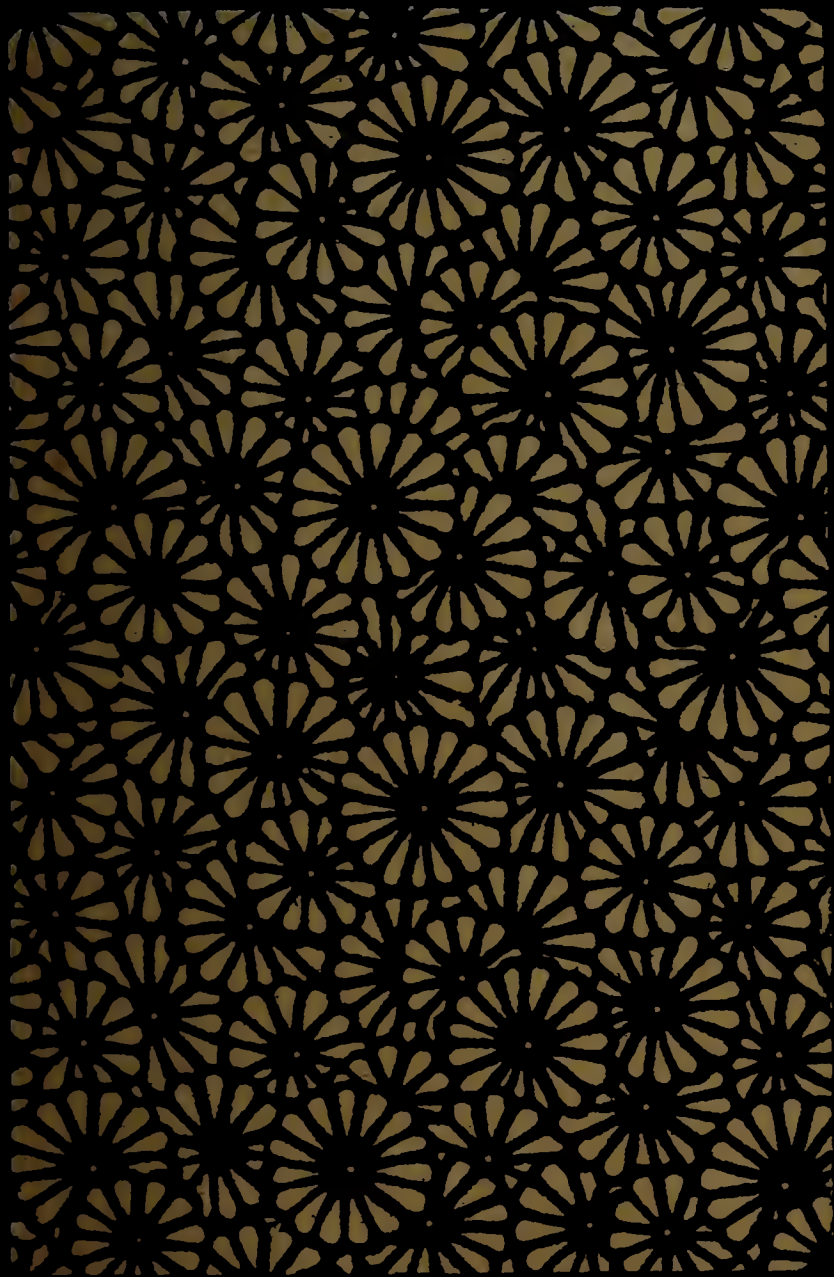












101



102



103



104

